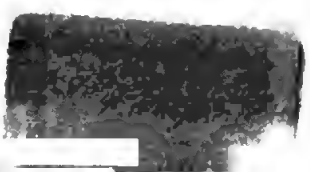
1005



Digitized by Google

Pal. XLIX. 175.

Palatina

XLIX 175

ENCYCLOPEDIE

METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES;

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM.* DIDEROT & D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

590178

ENCYCLOPEDIE
MÉTHODIQUE.

MUSIQUE,

PUBLIÉE

Par MM. FRAMERY ET GINGUENÉ.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

M. DCC. XCI.

Digitized by Google

DISCOURS PRÉLIMINAIRE,

PAR M. FRAMERY.

AUCUNE des parties de l'Encyclopédie méthodique n'a éprouvé peut-être autant d'obſtacles & de retards dans ſon exécution que celle-ci. La rédaction générale en fut d'abord confiée à MM. Suard & l'abbé Arnaud. La mort arrêta ce dernier au milieu de ſes recherches ; & ſi l'on trouva les matériaux qu'il avoit raſſemblés, le plan ſuivant lequel il comptoit les mettre en œuvre, leur liaiſon, leurs rapports, qui n'exiſtoient que dans ſa tête, n'en furent pas moins perdus pour ſon ſucceſſeur, qui eut preſque tout à recommencer.

M. Suard demeura chargé ſeul de la rédaction générale. Il conſentit à m'aſſocier à ſon travail, mais ſeulement pour les articles iſolés qui regardoient la pratique, & ſpécialement pour la partie technique de l'art muſical. Borné à ces objets, je n'eus à m'occuper d'aucun plan total, d'aucun enſemble, & je ne recueillis que les notes néceſſaires aux articles que j'avois entrepris.

Les choſes étoient dans cet état lorſque les premières feuilles du manuſcrit furent livrées à l'impreſſion. Mais déja les occupations de M. Suard, étrangères à cet ouvrage, en ſe multipliant de plus en plus, l'empêchoient d'y donner une attention ſuivie. Souvent l'Imprimeur manqua de matière, & obligé d'occuper ſes ouvriers à d'autres travaux, il ſe vit dans la néceſſité de négliger celui-ci.

Enfin il s'étoit déja paſſé près de dix-huit mois, & neuf feuilles ſeulement étoient imprimées, lorſque M. Suard ſentit qu'il lui ſeroit abſolument impoſſible de continuer l'entrepriſe dont il s'étoit chargé. Il me l'abandonna toute entière ; mais n'ayant pas été préparé d'avance au nouveau travail qui m'étoit impoſé, je fus forcé d'en retarder encore l'exécution. M. Suard avoit pu faire uſage des matériaux que M. l'abbé Arnaud avoit laiſſés : je n'avois pas les mêmes reſſources, & les recherches de l'un & de l'autre furent entièrement perdues pour moi. Il me fallut de nouveau former un plan général qui ſe rapportât le mieux poſſible avec celui qu'on avoit commencé à ſuivre ; mais il n'a pas dépendu de moi d'en remplir ſi bien les vides, que l'effet de tant de variations ne ſe faſſe quelquefois ſentir.

Je demande pardon aux lecteurs de leur préſenter des détails auſſi faſtidieux ; mais il m'eſt néceſſaire de les expoſer pour me juſtifier non-ſeulement des retards qu'a éprouvés cet ouvrage, mais encore des imperfections qu'on y pourra rencontrer. Par exemple, M. Suard qui s'étoit chargé ſpécialement de la partie hiſtorique, y avoit joint ce qu'on pourroit appeller la rhétorique de l'art muſical. Dans ces ar-

Digitized by Google

ticles qui n'intéreſſent que le goût, & qui par conſéquent ſont purement d'opinion, il a fait pluſieurs renvois : comment celui qui doit les remplir, attaché peut-être à des opinions très-différentes, mais ne pouvant dans aucun cas être pénétré des mêmes idées, pourra-t-il ſe flatter de compléter en tout ſens la penſée du premier Auteur ? Cet inconvénient ſe rencontre même dans les détails hiſtoriques, puiſque les deux Auteurs ne peuvent pas être certains de les avoir puiſés dans la même ſource.

Une autre cauſe d'imperfection. Au commencement de 1788, comme on imprimoit les premières feuilles de ce Dictionnaire, M. l'abbé Feytou annonça un cours de muſique dans lequel il expoſoit un nouveau ſyſtême, ou peut-être le plus ancien de tous, celui de la nature, celui que Pythagore avoit ou inventé, ou recueilli dans ſes voyages en Aſie, & tranſmis aux Grecs ſous des expreſſions emblématiques qui en concentrèrent la théorie excluſivement dans ſa ſecte. M. l'abbé Feytou me parut avoir débrouillé ce ſyſtême d'une façon beaucoup plus claire que tous ceux qui l'avoient tenté avant lui. Il en avoit appliqué les conſéquences d'auſſi près qu'il étoit poſſible à notre ſyſtême moderne. Je regardai comme infiniment intéreſſant de développer ſa découverte dans l'Encyclopédie méthodique. Je crus même qu'on ne pouvoit la négliger ſans rendre ce dictionnaire imparfait. J'engageai donc M. Suard à s'aſſocier M. l'abbé Feytou, & je négociai moi-même le traité.

Déja pluſieurs articles avoient été fournis par lui ; mais ils ne faiſoient encore qu'indiquer des principes dont les divers développemens étoient renvoyés à d'autres mots, lorſque des raiſons d'intérêt obligèrent M. l'abbé Feytou à ſe retirer dans ſa province. Ce fut à-peu-près dans le temps où je reſtai chargé de la rédaction générale. Il me fallut beaucoup de temps & de peines pour retrouver ce collaborateur & l'engager à reprendre ſon travail. Enchaîné par les devoirs d'un nouvel état, & dans un aſſez grand éloignement de Paris, qui rendoit notre communication plus difficile, ſon travail n'a pas pu toujours ſuivre celui des imprimeurs, & quelques-uns des articles auxquels il renvoie ne ſe trouvent pas remplis : mais j'y ai remédié, du moins en partie, en tranſportant ſur d'autres mots ce qu'il avoit à dire ſur ceux qu'il n'a pu me fournir à temps. Par exemple, dans l'article *baſſe fondamentale*, cinquième problême, M. l'abbé Feytou renvoie aux mots *chant*, *compoſition* ; on y chercheroit en vain ce qu'il annonce : ces articles n'ont pu me parvenir aſſez tôt ; mais on le retrouve aux mots *mélodie*, pour le mot *chant* ; & *harmonie*, pour le mot *compoſition*.

Si l'on joint à ces obſtacles inévitables ceux qu'a dû cauſer néceſſairement la révolution qui a troublé, ſuſpendu les travaux de toute eſpèce, on recevra ſans doute avec quelque indulgence cette première livraiſon. Nous avons pris de trop juſtes meſures pour craindre que les ſuivantes éprouvent les mêmes contrariétés, & nous prenons ici l'engagement formel de terminer ce Dictionnaire d'ici à la fin de 1791.

Digitized by Google

Le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacrée. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, &c., mais en les rectifiant. Quelques personnes nous avoient conseillé de corriger nous-mêmes ses articles, par-tout où nous y appercevrions des fautes. C'étoit à leur avis une plus grande marque de respect de faire disparoître les défauts de son dictionnaire en le publiant de nouveau, que de les conserver pour les combattre & les faire ainsi mieux appercevoir du lecteur.

Ce raisonnement n'est que spécieux. Nous eût-on permis de rien changer au texte de Rousseau consacré par tant d'éditions, & qui se trouve dans toutes les bibliothèques? Et quel danger pour nous si, en croyant relever une erreur, il nous fût à nous-mêmes échappé quelque faute! n'auroit-on pas crié au blasphême? ne nous eût-on pas accusés d'altérer son texte exprès pour le défigurer? En le donnant, au contraire, tel qu'il est, & en y opposant notre opinion particulière, nous prenons le public pour juge: c'est à lui de prononcer. D'ailleurs, de quoi ses plus zélés partisans pourroient-ils se plaindre? La réputation de Rousseau est maintenant fixée d'une manière immuable. Personne n'ignore que, beaucoup plus instruit dans l'art musical que le commun des hommes, & même que la plupart des savans, il n'avoit pas cependant fort approfondi cette science. Lui-même, en nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la possédoit que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore; on y trouve beaucoup plus de goût que de savoir. En faisant donc remarquer les endroits où il a pu se tromper, on n'étonnera personne, & l'on ne changera rien à l'opinion publique sur ce grand Philosophe, à qui il reste assez de moyens de justifier l'enthousiasme qu'on a conservé pour lui. J'ajouterai encore les raisons que lui-même a données de l'imperfection de son ouvrage, dans la préface modeste qu'il a mise à la tête du Dictionnaire de musique. Elles autorisent nos observations mieux que tout ce que nous pourrions dire.

J'ai tâché, pour les objets qui me regardent en particulier, de suivre le plan que Rousseau indique dans cette même préface: c'est-à-dire, « d'en traiter si » relativement les articles, d'en lier si » bien les suites par des renvois, que le » tout, avec la commodité d'un Diction- » naire, eût l'avantage d'un traité suivi ». Mais c'est seulement dans les articles qui regardent l'étude de la composition que j'ai pu suivre cette marche, & c'est au mot *composition* que j'en ai fait le résumé général; de sorte que cet article, qui, au premier apperçu, n'offre qu'une esquisse légère, devient un traité assez approfondi, lorsqu'on y joint, dans l'ordre indiqué, les mots auxquels j'ai successivement renvoyé. C'est une sorte de table de lecture de tout ce Dictionnaire; car le petit nombre de renvois qu'on y rencontre, se trouve multiplié par les autres renvois que contiennent à leur tour ces

mêmes mots, & il ſe forme ainſi une chaîne continue qui comprend tout ce que doit ſavoir celui qui étudie la compoſition.

Mais tous les autres mots ne m'ont pas paru ſuſceptibles d'une connexion auſſi intime. Tout ce qui regarde, par exemple, la muſique des Grecs, le chant eccléſiaſtique, les inſtrumens, la poétique muſicale, & même, à beaucoup d'égards, la partie purement hiſtorique, eſt ſans doute fort étranger à l'étude de l'harmonie, & il n'eût été ni très-utile, ni peut-être poſſible de l'y attacher par aucune liaiſon. Ces différentes branches forment autant de connoiſſances iſolées, indépendantes l'une de l'autre, que l'on peut étudier ſéparement & conſulter au beſoin. Mais chacun des articles qui les compoſent tiennent de même l'un à l'autre, autant qu'il a été jugé néceſſaire, par la chaîne des renvois. Je dis autant qu'il a été jugé néceſſaire; car dans certaines parties, comme la partie hiſtorique, quel rapport convenoit-il d'établir entre l'hiſtoire des Bardes, par exemple, & l'hiſtoire de la Cantate? Dans celle des inſtrumens, ſeroit-il utile de lier l'étude du cor de chaſſe avec celle du violon?

Rouſſeau s'excuſe ſur ſes redites: nous en avons fait beaucoup plus que lui, & nous ne croyons pas devoir nous en excuſer. Aucune ſcience n'a une nomenclature auſſi vicieuſe que celle de la muſique. Le défaut de préciſion & de clarté qu'on y rencontre à tout moment, en rend ſouvent les principes difficiles à concevoir & ſur-tout à retenir. C'eſt en préſentant les mêmes objets ſous différentes faces qu'on peut plus aiſément parvenir à les inculquer dans l'eſprit. Nous avons cru devoir imiter les maîtres intelligens & zélés, qui, pour mieux inſtruire leurs élèves, leur répètent pluſieurs fois les mêmes idées ſous différentes formes & revêtues d'autres mots. C'eſt ainſi qu'après le petit traité qui ſe trouve au mot *compoſition* & où ſont développés les principes les plus importans, on en retrouve une grande partie, détaillée d'une autre manière au mot *contrepoint*: ce qui aura pu échapper à l'intelligence du lecteur dans le premier article, s'éclaircira davantage & ſe fixera mieux dans ſa tête en liſant le ſecond.

Cette imperfection de la langue muſicale eſt ce qui a particulièrement fixé notre attention, & j'ai tâché pour ma part, comme chargé des mots techniques, de ceux où règne la confuſion la plus grande, & qui exigent pourtant le plus de clarté, de les définir avec autant de préciſion qu'il m'a été poſſible, & de ramener tous les mots à leur véritable ſignification. Cette connoiſſance de la valeur réelle des mots eſt peut-être la clef la plus importante de toutes les ſciences.

Rouſſeau prétend « s'être attaché ſur-» tout à bien compléter le vocabulaire »; mais nous ne croyons pas qu'il y ait réuſſi auſſi bien qu'il en paroît perſuadé. D'ailleurs, depuis l'époque où il écrivoit, la muſique a fait des progrès immenſes. Elle n'a pu étendre ainſi ſon domaine ſans s'enrichir d'une foule de nouveaux mots qu'il étoit de notre devoir de recueillir. Ce qu'il y a de sûr, c'eſt que nous avons conſidérablement augmenté ce vocabulaire, & que nous avons traité en détail

Digitized by Google

une grande quantité de mots & d'expreſſions uſitées en muſique, ſoit d'invention moderne, ſoit d'un uſage ancien, mais négligées par Rouſſeau & ſes contemporains.

Nous ne croyons pas cependant avoir mérité le reproche qu'il fait *très-injuſtement* à Broſſard, lequel » donnant, dit-il, » un *Dictionnaire françois*, en fait le vo» cabulaire tout italien, & l'enfle de mots » tout-à-fait étrangers à l'art qu'il traite ». Cette accuſation prouve ſeulement que Rouſſeau n'avoit examiné que très-légérement le Dictionnaire de Broſſard, & ſur-tout qu'il n'en avoit pas lu le titre; car il y auroit vu que le but de ce Chanoine n'étoit pas *de traiter l'art muſical*, dont il ne parle que par occaſion, ni de faire un *Dictionnaire françois*; mais de donner un vocabulaire de mots italiens, latins & grecs employés dans la muſique. Voyez principalement le mot *cavatine*, où Rouſſeau répète ce reproche avec un acharnement difficile à comprendre, & où Broſſard ſe trouve complettement juſtifié.

Rouſſeau n'a point parlé des inſtrumens. Nous n'avons pas non plus traité en détail cette partie: non, comme il le dit, qu'elle ſoit aſſez vaſte pour remplir ſeule un Dictionnaire, car, quel que ſoit leur nombre, il n'y en a guère qu'une douzaine des principaux, & qu'on peut regarder comme les types de tous les autres, qui euſſent exigé des détails un peu étendus; mais parce que cet objet a déja été exécuté dans cette même Encyclopédie méthodique, tome IV, première partie des arts & métiers. Dans ce volume, en traitant des inſtrumens comme objets de lutherie, on a donné ſouvent des idées ſuffiſantes ſur leur accord, ſur leur effet, ſur la manière d'en jouer, & c'eſt tout ce qui eût été de notre compétence. Nous avons donc cru devoir éviter des répétitions inutiles; mais nous avons parlé néanmoins de quelques-uns de ceux qui ſont le plus en uſage & ſur leſquels nous avions à ajouter ou quelques détails hiſtoriques, ou quelques obſervations intéreſſantes, ou à rectifier quelques erreurs échappées à l'Auteur du volume qui vient d'être cité. Nous avons obtenu ſur ce point les ſecours d'artiſtes ou d'amateurs dont l'autorité ne ſauroit être recuſée, & dont le nom ſeul garantit le mérite de leur travail. Tels ſont les articles *clavecin*, *forte-piano*, que nous devons à la complaiſance de M. *Hüllmandel*, qui joint au mérite d'une exécution ſurprenante ſur ces deux inſtrumens, des connoiſſances rares dans un artiſte. L'article *violon*, qui nous a été donné par M. de *Chabanon*, de l'académie françoiſe, cet élégant & ſavant écrivain, qui, même comme profeſſeur de muſique, auroit pu ſe faire encore un grand renom. L'article *cor*, ſur lequel on trouve quelques inexactitudes dans le volume des arts & métiers, & que j'ai tâché de rectifier, aidé par les lumières de M. *le Brun*, cor de l'Opéra, dont les talens très-connus repoſent ſur une connoiſſance approfondie de ſon inſtrument. L'article *harmonica*, ſe trouve traité ici avec une très-grande étendue, parce qu'il ne l'a jamais été ailleurs, & que *Franklin* lui-même, le premier qui ait écrit ſur cet inſtrument, n'a pu en donner que des détails fort bornés, puiſ-

Digitized by Google

qu'alors *l'harmonica*, qui ne faiſoit que de naître, étoit encore fort loin de la perfection qu'elle a reçue depuis. M. *Deudon*, qui s'eſt particulièrement occupé d'en perfectionner la conſtruction, a bien voulu nous communiquer ſes moyens, & nous croyons que l'article qu'il nous a fourni ne doit plus rien laiſſer à déſirer, &c.

Nous avons auſſi recueilli au moins les noms des inſtrumens anciens qui ne ſe trouvent pas dans le volume des arts & métiers méchaniques, & tous ceux ſur leſquels nous avons pû trouver des renſeignemens, & qui s'y trouvent omis.

La partie harmonique eſt traitée dans le dictionnaire de Rouſſeau, ſuivant le ſyſtême de la baſſe fondamentale. » Quoique ce ſyſtême, dit-il, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne ſoit pas, ſelon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en réſulte un rempliſſage ſourd & confus plutôt qu'une bonne harmonie. Mais c'eſt un ſyſtême enfin; c'eſt le premier & c'étoit le ſeul, avant M. Tartini, où l'on ait lié par des principes ces multitudes de règles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient de l'art harmonique une étude de mémoire plutôt que de raiſonnement..... Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter ».

Non-ſeulement il n'a pas dû s'abſtenir de ces objections, mais il devoit au contraire, à ce qu'il me ſemble, les multiplier toutes les fois que ces règles ſi fauſſes & ſi inſuffiſantes, de ſon aveu, ne ſe trouvoient pas d'accord avec la pratique ou avec les principes naturels. C'étoit le ſeul moyen de ſe juſtifier d'avoir ſuivi un ſyſtême qu'il reconnoît n'être pas celui de la nature & de la vérité. Mais probablement Rouſſeau n'avoit pas aſſez bien réfléchi lui-même ſur les règles déduites par Rameau du principe de la baſſe fondamentale, pour en connoître les véritables défauts. Il ſe trompe, par exemple, lorſqu'il dit qu'il réſulte de ce ſyſtême un rempliſſage ſourd & confus. Il eſt bien vrai que ceux qui l'ont ſuivi, à commencer par Rameau lui-même, habitués à ne conſidérer les accords que comme complets, ſe croient obligés de remplir toujours leur harmonie, & que leurs accompagnemens ſont, en général, beaucoup trop chargés. Mais c'eſt un vice qui leur eſt perſonnel & qui ne réſulte pas néceſſairement du ſyſtême, car il ne préſente aucune règle qui oblige de remplir les accords en entier; il eſt au contraire beaucoup de cas (& Rouſſeau les remarque lui-même) où l'on recommande de retrancher tantôt la tierce, tantôt la quinte d'un accord.

Il y a deux choſes à conſidérer dans le ſyſtême de la baſſe fondamentale. La première eſt le principe qui naît de la réſonnance du corps ſonore, & qui, en préſentant tous les accords dans un ordre direct, les réduit à un très-petit nombre, ſoumis aux mêmes loix. La ſeconde eſt la ſucceſſion de ces mêmes accords, que Rameau aſſujettiſſoit à des règles qu'il regardoit comme des conſéquences du même principe. C'eſt en cela que je crois qu'il s'eſt trompé. La plupart de ces règles, en contradiction avec la pratique, produiſent au moins autant d'exceptions que de cas où elles s'appliquent, & ne ſer-

Digitized by Google

vent dès lors qu'à embrouiller l'eſprit. Cette difficulté d'accorder la pratique avec ſon ſyſtême a entraîné Rameau dans pluſieurs erreurs, telles, par exemple, que ſes idées ſur l'accord de la quatrième note de la gamme qu'il appelle *ſoudominante*, & dans laquelle on trouve une diſſonance mineure qui ſouvent ne deſcend pas, contre le principe qu'il avoit établi. Cette difficulté l'a engagé à créer une nouvelle eſpèce de diſſonance majeure qu'il fait monter. Il a cru devoir auſſi regarder cet accord comme fondamental, quoiqu'il préſente la face d'une ſixte, & il a imaginé une expérience dont la fauſſeté eſt démontrée; ſavoir, que ſi une corde pincée fait frémir & réſonner ſa quinte en deſſus, la quinte en deſſous de cette même corde frémit ſans reſonner.

Ces loix de ſucceſſion, imaginées par Rameau, ſont d'ailleurs très-inſuffiſantes. La pratique préſente un très-grand nombre de cas dont elles ne ſauroient rendre raiſon. C'eſt, je crois, ce que Rouſſeau auroit dû faire remarquer avec ſoin, & ce qu'on ne trouve pas dans ſon Dictionnaire. J'ai tâché d'y ſuppléer. En adoptant du ſyſtême de la baſſe fondamentale ce qui ſimplifie les règles de l'harmonie, & ce qui ne peut être conteſté; j'ai combattu tout ce que je n'ai pas trouvé d'accord avec la pratique, &, plus attaché aux loix de la raiſon qu'à celles d'aucun ſyſtême, j'ai cherché à rendre clair & facile tout ce qui m'a paru obſcur & embarraſſé. La ſcience de la muſique, née en grande partie du tâtonnement, eſt celle qui a le plus de beſoin d'un examen philoſophique pour la dégager de ce ſatras de règles arbitraires & de préjugés ſous leſquels elle a gémi juſqu'ici.

Tout ce qui peut ſe faire en muſique; tout ce qu'ont pratiqué avec ſuccès les maîtres les plus célèbres, eſt ce que j'ai deſiré de faire connoître. C'eſt pour cela que je n'ai voulu m'attacher de préférence à aucun ſyſtême; mais il étoit de l'eſſence de cet ouvrage de les faire connoître tous. Celui de Pythagore, qui m'a paru celui *de la nature & de la vérité* devoit ſur-tout y paroître avec tous ſes développemens. M. *l'abbé Feytou*, dont j'ai déjà parlé, qui l'a fort approfondi, qui a ſu ſe concilier en grande partie avec notre ſyſtême moderne, & qui en a déduit ces règles courtes, ſimples & faciles qui ſeules peuvent ſatisfaire les bons eſprits, s'eſt chargé de traiter tous les articles auxquels ce ſyſtême peut avoir rapport.

M. Ginguené a ſuccédé à M. Suard pour la partie hiſtorique, & il ne s'eſt pas borné à l'hiſtoire de la muſique chez les différens peuples; il y a joint celle de divers objets qu'il a entrepris de traiter. Ainſi, par exemple, dans les articles *cantates*, *chanſons*, &c. M. Ginguené a ſuivi ces ſortes de compoſitions depuis leur origine juſqu'à nos jours, & il en a marqué les progrès chez les nations qui les ont les plus cultivées, avant de tracer les règles qui leur ſont impoſées par le goût.

J'ai conſervé de l'ancienne Encyclopédie avec les ſupplémens tous les articles qui m'ont paru intéreſſans, ſoit par leur objet, ſoit par la manière dont ils ſont traités, ſoit pour fixer les différentes époques de la muſique, &c. On y trouvera beaucoup de recherches de M. *de*

Digitized by Google

* A. Cette lettre déſigne le ſixième ton de notre gamme, du moins pour les peuples qui ſolfient avec les lettres, comme les allemands, les anglois, &c. Les italiens & les françois luidonnent communément le nom de *la*.

Les anciens n'avoient pas d'autres ſignes pour déſigner les tons de leur échelle & les cordes de leurs inſtrumens, que les lettres de l'alphabet. La lettre A, appliquée au ton de *la*, prouve que ce ton étoit le premier dans la compoſition de leur échelle. Il eſt devenu le ſixième de notre gamme, par une ſuite des changemens que Gui d'Arezzo au onzième ſiècle, & d'autres ſavants après lui, y ont introduits pour la perfectionner. C'eſt ce qu'on verra à l'article *hiſtoire de la* MUSIQUE.

A déſigne auſſi en harmonie le mode dans lequel le ton de *la* eſt fondamental, ſoit que le mode ſoit majeur ou mineur. Nous l'appellons auſſi A *mi la*, & les italiens A *la mi re*. On a voulu par ces dénominations indiquer avec la note du ton fondamental celle de ſa dominante: ainſi nous diſons C *ſol ut*, D *la re*, &c. Les italiens ont l'uſage de joindre au nom du ton fondamental du mode, celui de ſa quarte & de ſa quinte: ainſi ils diſent A *la mi re*, C *ſol fa ut*, &c.; addition qui nous paroit bien ſuperflue. Il ſeroit à deſirer qu'on reformât toutes les fauſſes ou mauvaiſes dénominations qui ſe ſont introduites dans les tems où l'art ſe formoit plus par routine que par des principes fixes & une méthode réguliere; il ſeroit à deſirer auſſi que le langage technique de la muſique fût uniforme dans tous les pays, puiſque la théorie & la pratique de cet art ſont uniformes pour tous les peuples. Il nous ſemble qu'aujourd'hui, du moins en France, on ne déſigne plus guère les différents modes par les dénominations de C *ſol ut*, D *la re*, &c., & qu'on dit ſimplement: cela eſt dans le ton d'*ut*: cet air eſt en *re*, &c., ce qui eſt également clair & plus ſimple.

M. Rouſſeau, dans le petit article qu'on va lire quelques lignes plus bas, dit qu'A *mi la*, A *la mi re*, déſigne le ſixième ſon de la gamme. Cela n'eſt plus guère en uſage, même en Italie. On ne devoit ſe ſervir de ces dénominations compoſées que pour déſigner, comme nous l'avons dit, les modes dont le *la* eſt le ton fondamental; mais quand on emploie les lettres pour exprimer ſimplement les ſons de la gamme, on ne doit déſigner le ſixième ton de l'échelle, ou le *la*, que par la ſimple lettre A. (*M. Suard.*)

A. Cette lettre majuſcule écrite ſur l'enveloppe d'une partie de muſique, ou ſur la partie même, indique la *haute-contre* (*alto*). Lorſque dans le courant de la baſſe-continue (B. C.) d'une piece de chant à pluſieurs parties, on trouve la lettre A; elle indique que la haute-contre chante ſeule. (*M. Caſtilhon de Berlin.*)

A BATTUTA. Voyez *Meſuré*.

A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. Voyez *Livre*.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A. Sixième ſon de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. Voyez *Gamme*. (*J. J. Rouſſeau.*)

A TEMPO. Voyez *Meſuré*.

ABAISSEMENT *de la main*. Voyez *Frappé*.

ABRÉVIATION. Quoique l'on ait pluſieurs *abréviations* en muſique, je ne crois pourtant pas que l'on ait encore fait de ce mot un terme d'art.

Les copiſtes, ni ceux qui gravent ou impriment de la muſique, ne doivent jamais, à mon avis, ſe ſervir d'*abréviations* dans les parties ſéparées: le muſicien, chargé de les exécuter, n'a pas beſoin qu'on en augmente la difficulté par la multiplicité des lignes. Mais il en eſt autrement pour les partitions, ſur-tout pour celles qui ſortent de la main du compoſiteur; plus celui-ci pourra abréger ſa partition, mieux il ſera; il perdra moins de tems, & ſon génie n'aura pas le tems de ſe refroidir: d'ailleurs perſonne, hors l'accompagnateur & le chanteur, n'exécute ſur la partition; la partie de chant, étant la principale, n'eſt guere ſuſceptible d'*abréviations*, & ordinairement le compoſiteur lui-même accompagne.

Les *abréviations* les plus uſuées ſont: 1°. les crochets. Voyez *Crochet*.

On ſe ſert auſſi des crochets, pour marquer en abrégé un paſſage compoſé de notes, dont la moitié ſont d'un degré différent de l'autre. On écrit pour cela une blanche au degré inférieur & une au ſupérieur, & on lui donne autant de crochets qu'il eſt néceſſaire. Voyez *planches de muſique*, *fig.* 1 & 2.

Quelques muſiciens, ayant égard à la valeur exacte des notes inférieures & des notes ſupérieures, marquent ce même trait de chant comme il l'eſt *fig.* 3. Cette derniere *abréviation* me ſemble de beaucoup préférable à la premiere, en ce qu'elle ôte d'abord l'équivoque de celle-ci; car on ne peut pas y voir ſi la premiere *abréviation* n'indique pas qu'il faut exécuter ce trait de chant en double corde, qu'on abrége auſſi de cette maniere; alors, au lieu de l'effet *fig.* 1 & 2, on auroit l'effet *fig.* 4, qui eſt très-différent. En faiſant un léger changement à la derniere *abréviation*, on peut la rendre d'un uſage plus général, & lever encore un doute dans les *abréviations*, *fig.* 1 & 2. Il n'y a que l'uſage qui décide ſi l'expreſſion doit être telle qu'elle eſt

dans ces deux figures, ou telle qu'on la trouve *fig.* 5 ; mais si l'on convenoit d'écrire la première celle des deux notes qu'on doit exécuter la première, il n'y auroit plus aucune difficulté. Voyez *fig.* 6.

Quelques muſiciens, au lieu d'abréger une ſuite de pluſieurs notes au même degré par des crochets, ne marquent que la premiere note, & prolongent les crochets, comme on peut voir *fig.* 7 ; mais cet uſage eſt très-mauvais.

2°. Le mot CROME. Voyez *Crome.*

3°. Le mot SEGUE, lorſque le même paſſage eſt répété ſouvent, ſoit avec les mêmes notes, ſoit avec d'autres. Voyez *Segue.*

4°. Le mot ARPEGGIO. Voyez *Arpeggio.* (*M. de Caſtilhon de Berlin.*)

ABUB, *muſique inſtrument. des hébreux.* Ce mot chaldéen, qu'on trouve dans le vieux teſtament pour déſigner un inſtrument de muſique, ſignifie, ſelon quelques auteurs, la même choſe que *Hugab* ou *Ugab.* Voyez *Ubag*, *muſique inſtrument. des hébreux.*

Kircher, dans ſa *Muſurgie*, fait de l'*abub* un inſtrument à vent du genre des cornets, mais non percé de trous pour produire les différens tons : il ne cite aucune autorité ; ainſi nous n'en dirons pas davantage.

Quelques-uns veulent que l'*abub* ou *abuba*, ſignifie une flûte, & la même que les latins appelloient *ambubaia.* La grande reſſemblance des mots rend très-probable cette opinion, qui eſt auſſi celle de D. Calmet.

Un paſſage du Talmud tend encore à la confirmer. Il y eſt dit que l'*abub* étoit un inſtrument qui ſe trouvoit dans le ſanctuaire du temple de Salomon, & qui avoit exiſté déja depuis Moïſe. Il étoit mince, uni & de roſeau, qualités qui conviennent toutes aux flûtes. De plus, le Roi le fit garnir d'or, & le ſon ſe perdit : on ôta l'or & le ſon redevint tel qu'il étoit. La même choſe arriveroit à une flûte mince ; l'or étant un métal très-compacte & peu élaſtique, en rendroit le ſon ſourd & triſte.

D'autres veulent encore que l'*abub* fût la baguette de roſeau dont on frappoit le tambour des Hébreux, prétendant que cette baguette de roſeau rendoit le ſon du tambour plus doux ; mais je penſe qu'il faut s'en tenir au ſentiment de ceux qui font d'*abub* une flûte. (*M. de Caſtilhon.*)

ABYSSINS. (*Muſique des*) L'hiſtoire générale & particuliere de la muſique entre dans le plan de ce dictionnaire. Nous donnerons à l'article MUSIQUE une vue générale de l'origine de cet art, de la maniere dont il fut cultivé chez les différents peuples de l'antiquité, de ſa renaiſſance chez les modernes, & des progrès qu'il a faits juſqu'à ce moment. Mais indépendamment de ce précis hiſtorique, nous avons cru devoir renvoyer aux articles de chaque peuple les détails particuliers que les traditions, les relations de voyages, & nos propres recherches nous ont mis à portée de recueillir ſur l'eſpece de muſique que cultivent les nations même les moins civiliſées, ſur les effets qu'elle y produit, ſur les inſtruments divers qui y ſont en uſage, &c. Nous croyons même qu'une connoiſſance bien préciſe de la gamme & des véritables intervalles que pratiquent les peuples ſauvages & barbares dans leurs chants & leur mélodie inſtrumentale, ſeroit plus propre que toute autre étude à nous donner quelque idée de l'origine de cet art merveilleux, ſi toutefois les traces n'en ſont pas effacées, & pour jamais dérobées à la curioſité humaine.

Le premier peuple que l'ordre alphabétique ſoumette à notre examen, eſt celui de l'*Abyſſinie.* Ce pays, ſitué dans la haute Egypte, a été peu viſité par les voyageurs, & les relations imprimées ont donné bien peu de lumieres ſur le genre de muſique qui y eſt en uſage. M. Bruce, écoſſois, qui a paſſé pluſieurs années chez les *Abyſſins*, & qui a annoncé une relation de ſon voyage, a publié quelques détails ſur les inſtruments de muſique de ce peuple, dans une lettre qu'il a écrite à M. Burney, homme de lettres & muſicien, & que celui-ci a inſérée dans le premier volume de ſon *hiſtoire de la muſique*, ouvrage anglois, plein de recherches & de goût, dont il a paru deux volumes in-4°., & dont les amateurs de l'art deſirent vivement la continuation. Nous ne ferons que traduire & abréger la lettre de M. Bruce.

Les *Abyſſins* ont ſix inſtruments de muſique : la Flûte, la Trompette, la Timbale, le Tambourin, le Siſtre & la Lyre.

Les quatre premiers, qui ſont d'un uſage plus commun, ſont particuliérement employés à la guerre ; le cinquième eſt conſacré aux cérémonies religieuſes, & le ſixième aux fêtes & aux réjouiſſances.

Il y a dans l'*Abyſſinie* deux idiomes diſtincts : l'un eſt l'*Æthiopien*, qui eſt une langue morte ou ſavante ; l'autre eſt la langue d'*Amhara*, qu'on parle à la cour.

La flûte eſt appellée en éthiopien *kouitz* (car c'eſt ainſi que nous croyons devoir écrire en françois ce que l'auteur anglois écrit *kwetz.*) Dans la langue Amharique, on l'appelle *agada*, (ou *aghédé*, ſuivant notre prononciation.) Elle a à peu près la grandeur & la forme de la flûte allemande ; mais on en joue avec une embouchure ſemblable à celle de la clarinette : le ſon n'en eſt pas fort, & fait entendre un frémiſſement nazard, comme celui d'un hautbois fendu ; ce qui tient, non à une imperfection accidentelle, mais à la conſtruction même de l'inſtrument, & en fait le principal mérite pour les *Abyſſins.* M. Burney conjecture que ce ſon nazard eſt l'effet de la vibration d'un roſeau, ce qui conſtitue la différence du ton d'un hautbois avec celui d'une flûte.

La timbale eſt appellée dans les deux langues *néghérit* ; parce que toutes les proclamations publiques (appellées *negar*), ſe font au ſon de cet inſtrument.

Chaque timbalier n'a qu'une ſeule timbale qu'il

Digitized by Google

porte au côté gauche de ſa mule, & ſur laquelle il frappe avec un bâton recourbé, d'environ trois pieds de long. D'ailleurs le ſon n'en eſt point déſagréable, & ſe fait entendre à une diſtance prodigieuſe.

Le troiſiéme inſtrument eſt le petit tambour, appellé *kébaro* dans les deux langues : il a environ la moitié du diamètre, & deux fois la longueur de notre tambour ordinaire ; c'eſt préciſément le tambourin de Provence un peu plus arrondi à ſon extrémité inférieure : on le frappe avec la main.

La trompette s'appelle *kouet* en amharique ; mais en langage éthiopien on la nomme *kerne*, qui veut dire *corne* ; ce qui fait voir qu'anciennement c'étoit une ſimple corne. Aujourd'hui elle eſt faite d'un roſeau qui a tout au plus un demi-pouce de diamètre ſur environ 5 pieds 4 pouces de longueur. A l'extrémité de cette longue tige eſt attaché un morceau de calebaſſe arrondie, fait préciſément comme le pavillon d'une trompette, & orné en dehors de petites coquilles blanches. Le reſte de l'inſtrument, qui eſt très-propre, eſt recouvert de parchemin. Cette trompette ne donne qu'un ton qui eſt le *mi* ; mais le ſon eſt fort, rauque & terrible (*a*). Les *Abyſſins* en jouent lentement, lorſqu'ils ſont en marche & qu'ils commencent ſeulement à appercevoir l'ennemi ; mais lorſque le combat s'engage, les ſons de cet inſtrument s'accélérent avec rapidité & ſe font entendre avec violence : l'effet en eſt tel, qu'il tranſporte les ſoldats *Abyſſins* d'une eſpèce de fureur qui les entraine à ſe précipiter au milieu de leurs ennemis ſans s'embarraſſer du danger, ni ſonger à leur vie. J'ai voulu pluſieurs fois eſſayer en tems de paix, dit M. Bruce, quel effet le ſon de leur trompette produiroit ſur eux ; j'ai vu conſtamment qu'ils ne pouvoient en entendre le ſon tranquillement, & que tous ſe levoient s'ils étoient aſſis, & étoient dans une agitation continuelle tant qu'on en jouoit.

Le cinquiéme inſtrument eſt le *ſiſtre* ; ils l'emploient en chantant des cantiques religieux, ſur des mouvements vifs ou en *allegro*. Chaque prêtre a un de ces inſtruments qu'il agite d'une maniere menaçante, en danſant, ſautant, tournant en rond, avec une violence ſi indécente, qu'il a moins l'air d'un prêtre chrétien, que d'un des anciens prêtres du paganiſme, de qui vient, à ce qu'il paroit, l'uſage du ſiſtre.

Le ſixiéme & dernier inſtrument eſt la *lyre* dont on ne joue jamais que pour accompagner la voix, avec laquelle elle chante toujours à l'uniſſon. Je n'ai jamais, ajoute M. Bruce, entendu de muſique à différentes parties chez aucune nation, ſauvage ou policée, hors de l'Europe. C'eſt le dernier perfectionnement de l'art, & c'eſt probablement à l'Italie qu'on le doit.

La lyre des *Abyſſins* a quelquefois cinq cordes, quelquefois ſix, mais preſque toujours ſept. Ces cordes ſont faites de filets de peau de chèvre ou de mouton très-déliés & rordus : elles ſe pourriſſent vite, ſe raſſent dans les tems ſecs, & ne rendent preſque aucun ſon dans les tems humides. Cet inſtrument étant particuliérement deſtiné à ſoutenir & accompagner la voix, on doit croire qu'anciennement il étoit mieux monté & conſtruit avec plus d'art.

La lyre, en amharique, eſt appellée *beg*, qui ſignifie *mouton*. En éthiopien on la nomme *meſinko* ; or, le verbe *ſinko* veut dire frapper une corde avec les doigts. Comme l'archet ou le *plectrum* n'ont jamais été connus en Abyſſinie, le mot de *meſinko* étant interprété littéralement, ſignifie donc l'*inſtrument à cordes dont on joue avec les doigts*. Cela ſembleroit prouver qu'il n'y a jamais eu d'autres inſtruments à cordes en Abyſſinie ; & en effet aujourd'hui l'on n'y en connoit pas d'autre.

Anciennement le corps de la lyre des *Abyſſins* étoit fait des cornes d'un quadrupède de l'eſpèce des chevres, appellé *agazan*, & commun alors dans la province de Tigré. J'ai vu pluſieurs lyres très-élégamment faites de ces cornes que la nature ſemble avoir formées pour cet objet. L'uſage des armes à feu étant devenu commun dans la province de Tigré, & les forêts ayant été coupées, l'agazan eſt devenu très-rare : on a été obligé de faire les lyres de bois rouge, taillé ſur le modele des anciennes cornes.

Il y a chez les *Abyſſins* une tradition que le ſiſtre, la lyre & le tambourin ont été apportés d'Egypte en Ethiopie par le dieu Thot, dans les premiers âges du monde. La flûte, la timbale & la trompette leur ſont venues de la Paleſtine avec Menœlec, fils de la reine de Saba & de Salomon. Ces traditions prouvent que chez tous les peuples les origines muſicales ſont antérieures à toutes les époques certaines de l'hiſtoire. (*M. Suard.*)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de muſiciens ou d'amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *concert*. Voyez *Concert*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célébre, ſinon que de toutes les académies du royaume & du monde, c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. Voyez *Opéra*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* L'article qu'on vient de lire eſt peu digne d'un eſprit auſſi ſupérieur que M. Rouſſeau ; ce n'eſt qu'un mauvais jeu de mots qui n'a pas même le mérite de la nouveauté. Il y a long-temps qu'on a entendu dire à Arlequin que ſon pere avoit fait beaucoup de bruit dans le monde, parce qu'il étoit fils d'un tambour : mais ce qui étoit bon ſur le théâtre de la comédie italienne peut être fort déplacé dans un dictionnaire. On trouve dans celui de Rouſſeau beaucoup de ces

(*a*) La trompette des habitants de la nouvelle Zélande quoiqu'extrêmement ſonore, n'a auſſi qu'un ton ; ces peuples ; mais elle ſeroit ſuſceptible d'une auſſi grande variété de tons que la trompette d'Europe, ſi un habile homme en jouoit.

traits d'humeur & de prévention qui, en donnant à ſes écrits un effet plus piquant, leur ôtent trop ſouvent le premier mérite des ouvrages de ſcience & de philoſophie, celui de l'exactitude & de la ſincérité.

Nous allons parler plus ſérieuſement des ACADÉMIES DE MUSIQUE.

Le mot d'*académie* a eu des deſtinées bien diverſes. C'étoit chez les Grecs le jardin d'un philoſophe où l'on raiſonnoit ſur les principes & la nature des choſes. Chez les modernes, c'eſt le nom qu'on donne à des ſociétés ſavantes ou littéraires; mais en Italie une *académie* eſt auſſi un concert de muſique. En France un jeune homme va à l'*académie* pour apprendre à monter à cheval, & il fait une *académie* lorſqu'il deſſine une figure humaine d'après le modele. Ce ſont là des exemples de la biſarrerie qui a préſidé à la formation des langues modernes.

C'eſt aux Italiens que l'Europe doit la renaiſſance de la muſique comme de tous les arts. Il eſt naturel de chercher à relever & à anoblir les titres de ſa gloire. Le nom que leurs ancêtres donnoient au dévouement patriotique de Curtius, à l'inflexible équité de Caton, ils l'ont donné au talent du peintre & du chanteur. *Virtu* déſigne proprement un des beaux arts, & Caffarielli eſt un *virtuoſe* par excellence. Il ne leur a pas fallu faire une ſi grande violence à leur langue pour donner le nom d'*académie* à des aſſemblées formées uniquement pour exécuter des cantates & des madrigaux.

Mais ces aſſemblées étant devenues en quelques villes d'Italie des aſſociations permanentes, munies de la ſanction du gouvernement, méritèrent alors un peu mieux le titre d'*académies* de muſique.

En 1543, l'*académie des philarmoniques* fut inſtituée à Vicence, d'où elle paſſa depuis à Vérone.

En 1565, une autre *academie*, ſous le nom *de' gli ineatenati* (des *enchainés*) fut incorporée avec la premiere, & leurs membres réunis s'étant adreſſés aux magiſtrats de Vérone, obtinrent la conceſſion d'un terrein ſur lequel ils firent bâtir un grand & bel édifice où l'on donnoit un concert public toutes les ſemaines. Vers l'an 1732, on y a ajouté un théâtre pour y exécuter des opéra.

En 1662, il ſe forma à Bologne une ſociété du même genre, ſous le titre d'*academie des philomuſes*, laquelle prit pour ſymbole une colline couverte de roſeaux, avec cette deviſe: *vocis dulcedine captant.* En 1663, il s'établit par émulation dans la même ville, une autre ſociété qui s'appella l'*académie des muſiciens philachiſis* (*de' muſici Filachiſi*), ayant pour ſymbole deux tambours de baſque, & pour deviſe: *orbem demulcet attactu.* Celle-ci ſemble n'avoir voulu faire que la parodie de la premiere. Nous croyons que ni l'une ni l'autre n'exiſte aujourd'hui.

On croit aſſez généralement que l'*académie royale de muſique* à Paris eſt un établiſſement à-peu-près du même genre que nos *académies* royales de peinture ou d'architecture. Nous avons été nous-mêmes dans cette erreur; mais en remontant à l'origine de ſon établiſſement, nous avons vu qu'on ne lui avoit donné le titre d'*académie*, que dans le ſens qu'on prend ce mot en Italie. On peut s'en convaincre en liſant le privilège que Perrin obtint en 1669. En voici le diſpoſitif. LOUIS, par la grace de Dieu, &c. « P. Perrin nous a très-humblement fait remontrer » que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverſes académies dans leſquelles il ſe fait des » repréſentations en muſique qu'on nomme *opéra*; » que ces académies étant compoſées des plus excellens muſiciens du Pape & autres princes, » même de perſonnes d'honnêtes familles, nobles » & gentilshommes de naiſſance, très-ſavans & expérimentés en l'art de muſique, qui y vont chanter, ſont à préſent les plus beaux ſpectacles & les » plus agréables divertiſſemens, non-ſeulement des » villes de Rome, Veniſe & autres cours d'Italie, » mais encore ceux des villes & cours d'Allemagne » & d'Angleterre, où leſdites académies ont été » pareillement établies à l'imitation des Italiens; » que ceux qui font les frais néceſſaires pour leſdites » repréſentations, ſe rembourſent de leurs avances » ſur ce qui ſe reprend du publie à la porte des lieux » où elles ſe font..... A CES CAUSES, nous avons » audit Perrin accordé & octroyé, accordons & » octroyons, par ces préſentes ſignées de notre » main, la permiſſion d'établir en notre bonne ville » de Paris & autres de notre royaume, une académie, compoſée de tel nombre & qualité de » perſonnes qu'il aviſera, pour y repréſenter & » chanter en public des opéra & repréſentations en » muſique & en vers françois, pareils & ſemblables » à celles d'Italie, &c....

Nous remarquerons, en paſſant, que dans ce même privilège du Roi, on trouve cette clauſe: » & attendu que leſdits opéra & repréſentations » ſont des ouvrages de muſique tout différens des » comédies récitées, & que nous les érigeons par leſdites préſentes, ſur le pied de celles des académies » d'Italie, où les gentilshommes chantent ſans déroger; voulons & nous plaît que tous gentilshommes, demoiſelles & autres perſonnes puiſſent » chanter audit opéra, ſans que pour ce ils dérogent » aux titres de nobleſſe, ni à leurs privilèges, droits » & immunités, &c. ».

La diſtinction qu'on met dans cette phraſe entre l'opéra & la comédie ſembleroit indiquer que les comédiens qui étoient nobles ne conſervoient pas alors leurs droits aux privilèges de la nobleſſe. Cependant on a cité & rapporté pluſieurs fois un arrêt du conſeil, rendu en faveur du comédien Floridor, qui étoit gentilhomme, & qui étoit inquiété par les traitans, à raiſon du titre d'écuyer qu'il prenoit. Cet arrêt eſt du 10 novembre 1668, huit mois avant l'expédition du privilège de Perrin; mais ce n'eſt pas ici le lieu de diſcuter ce point de fait.

Le privilège accordé à Perrin fut révoqué en 1672 & tranſporté à Lully, en donnant au titre d'*académie de muſique* les mêmes motifs & la même accep-

Digitized by Google

tion: « Nous permettons au ſieur de Lully d'établir » une académie de muſique dans notre bonne ville » de Paris, qui ſera compoſée de tel nombre & » qualité de perſonnes qu'il aviſera bon être, pour » faire des repréſentations devant nous des pieces » de muſique, qui ſeront compoſées, tant en vers » françois qu'autres langues étrangeres, pareilles » & ſemblables aux académies d'Italie, &c. »

Notre *académie royale de muſique* n'a pas eu depuis d'autres titres conſtitutifs. Ne ſeroit-il pas tems de former un établiſſement qui fût une véritable *académie*; c'eſt-à-dire, qui fût compoſé de profeſſeurs & d'amateurs inſtruits dans la théorie de la muſique, & qui réuniroient leurs lumieres & leurs travaux pour la fixer & la perfectionner?

Aucun des beaux arts n'auroit autant de beſoin de ce ſecours que la muſique. Les peintres, les ſculpteurs, les architectes ſont guidés par des règles priſes dans la nature, ou par des méthodes certaines & convenues. Les muſiciens ſeuls ſont preſque abandonnés à la routine & à leur inſtinct. La langue même de l'art eſt vague & incertaine juſques dans ſes notions les plus élémentaires: elle eſt ſi imparfaite, que, même dans la partie technique, elle fourmille de fauſſes dénominations, comme on le verra ſouvent en parcourant ce dictionnaire. Des parties eſſentielles de cet art; celles mêmes d'où réſultent ſouvent les plus grands effets, manquent de ſignes pour être notées, & la langue n'a point de mots pour les exprimer. Il faudroit donc, tout à la fois, faire le vocabulaire de la muſique, en revoir toutes les règles, en obſerver tous les phénomènes, & tâcher, en écartant tout eſprit ſyſtématique, de compoſer enfin une méthode générale qui pût en abréger l'étude & en éclairer la pratique.

Les italiens ont la gloire d'avoir fourni des exemples de preſque tous les genres de beautés dont la muſique eſt peut-être ſuſceptible, & d'en avoir répandu le goût dans toute l'Europe. Les françois devront au célebre Gluck d'avoir le premier conçu le ſyſtême d'une muſique vraiment dramatique, & notre théâtre en offrira les modeles aux autres nations & à la poſtérité. Hâtons-nous de dérober aux Italiens & aux allemands la gloire de poſer les véritables baſes du ſyſtême muſical, & de transformer le plus aimable & le plus touchant des arts en une ſcience auſſi intéreſſante que féconde.

Un homme de lettres très-diſtingué, qui joint la pratique de la muſique à l'étude de la théorie, & qui a publié ſur cet art un ouvrage plein de goût, de fineſſe & de vues utiles, avoit déjà enoncé le vœu que nous formons. Voici ce que dit M. de Chabanon au commencement de l'ouvrage dont nous parlons. « Peut-être ſeroit-ce concourir à l'accompliſſe- » ment des vues que je propoſe que d'ajouter quel- » que choſe encore au ſage établiſſement que l'on » vient de faire en faveur de la muſique. Pourquoi » ne pas l'ériger completement en académie, en » lui aſſignant des jours d'aſſemblée où on liroit des » mémoires, des ouvrages relatifs à cet art? Au » moyen de ces ſéances, les muſiciens ſe trouve- » roient plus naturellement rapprochés des gens de » lettres, en qui ils doivent chercher des lumieres, » qu'ils reverſeront ſur eux toutes les fois qu'il » s'agira des myſtères propres de la muſique. Puiſſe » cette aſſociation s'effectuer, & produire les heu- » reux effets que j'en prévois! » *De la muſique conſidérée en elle-même, & dans ſes rapports avec la parole, les langues, la poéſie & le théâtre.* Page 23.

Le P. Sacchi, religieux italien, auteur de pluſieurs bons livres ſur la muſique, regrettoit auſſi dans un de ſes ouvrages que la théorie de l'art ne fût pas mieux connue & plus répandue. « Je vois » avec peine, dit-il, que dans un ſi grand nombre » d'écoles, de chaires publiques, d'académies de » ſciences & d'arts, que l'on compte en Europe, » il n'y en ait pas une où la partie ſpéculative de la » muſique ſoit enſeignée. (*Della diviſione del tempo*, » p. 234) ».

Il y a eu autrefois, en différens endroits, des profeſſeurs de théorie muſicale. Barthelemy Ramo l'étoit à Salamanque. Il y en a encore en Allemagne. Dans les univerſités d'Oxford & de Cambridge en Angleterre, on ne profeſſe plus la muſique publiquement; mais on y confere encore le bonnet de docteur en muſique. Ces anciennes inſtitutions ſont tombées, & quand elles ſeroient rétablies, elles ne rempliroient pas aujourd'hui le but d'utilité générale qu'on devroit ſe propoſer, & qu'on pourroit attendre d'une ſociété bien compoſée, où des hommes de lettres & des muſiciens, inſtruits les uns & les autres dans la théorie de l'art, ſeroient occupés à recueillir des obſervations, à analyſer les productions muſicales, à rédiger leurs vues dans des mémoires, & à ſolliciter, par des prix propoſés aux amateurs & adjugés en public, la diſcuſſion des queſtions les plus intéreſſantes & les plus obſcures de la muſique.

Un miniſtre actif & zélé qui préſide aux *académies* ſavantes & qui a ſu y porter de nouveaux motifs d'émulation par des encouragements également utiles au public & aux gens de lettres, préſide en même tems à l'adminiſtration du théâtre lyrique, & a fondé des écoles pour y perfectionner l'enſeignement & diriger les talens des élèves; c'eſt dans ce moment, ſans doute, qu'il convient de propoſer l'établiſſement dont nous venons de tracer le plan, & qu'il eſt permis d'en eſpérer le ſuccès.

Quant à l'hiſtoire & à l'état actuel de l'*académie royale de muſique*, conſidérée ſimplement comme établiſſement de ſpectacle, ce n'eſt pas ici le lieu d'en parler. Voyez *Opéra*. (*M. Suard.*)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la (1) durée, ou dans le ton des ſyl-

(1) Ce chiffre & ceux qu'on trouvera dans le courant de cet article, indiquent les endroits auxquels on répond, en ſuivant l'ordre des renvois, dans les *obſervations* qui ſuivent.

labes & des mots dont le diſcours eſt compoſé ; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *accents*, & les deux parties de la mélodie ; ſavoir, le rhythme & l'intonation. *Accentus*, dit le grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*accents* di ſerens qu'il y a de manieres de modifier ainſi la voix ; & il y a autant de genres d'*accents* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans le ſimple diſcours ; ſavoir, l'*accent* grammatical qui renferme la regle des *accents* proprement dits, par leſquels le ſon des ſyllabes eſt grave ou aigu ; & celle de la quantité (2), par laquelle chaque ſyllabe eſt brève ou longue ; l'*accent* logique ou (3) rationnel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent : cette ſeconde ſorte d'*accent* indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation : enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accents* & de leurs effets dans la langue, doit être la grande affaire du muſicien ; & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*accent* en général comme la ſemence de toute muſique ; auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable, (4) que le plus ou moins d'*accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales ; car quel ſeroit le rapport de la muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *accents* de la parole ? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *accents*, (5) plus la mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la muſique imitative du théatre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions, doivent en avoir également le langage ; car autre choſe eſt l'*accent* univerſel de la nature, qui arrache à tout homme des cris inarticulés ; & autre choſe l'*accent* de la langue qui engendre la mélodie particuliere à une nation. La ſeule différence (6) du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre, en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colere ; il crie toujours ſur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manieres ; le même fond de paſſion regne dans ſon ame ; mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *accents* & dans ſon langage ! Or, c'eſt à cette ſeule variété, quand le muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

Malheureuſement tous ces *accents* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'orateur, ne ſont pas ſi faciles à concilier ſous la plume du muſicien, déjà ſi gêné par les regles particulieres de ſon art. On ne peut douter que la muſique la plus parfaite, ou du moins la plus expreſſive, ne ſoit celle où tous les *accents* ſont le plus exactement obſervés ; mais ce qui rend ce concours ſi difficile, c'eſt que trop de regles dans cet art ſont ſujettes à ſe contrarier mutuellement, & ſe contrarient d'autant plus que la langue eſt moins muſicale ; car nulle ne l'eſt parfaitement ; autrement ceux qui s'en ſervent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de ſuivre à la fois les regles de tous les *accents*, oblige donc ſouvent le compoſiteur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, ſelon les divers genres de muſique qu'il traite : ainſi les airs de danſe exigent ſur-tout un *accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque nation le caractere eſt déterminé par la langue. L'*accent* grammatical doit être le premier conſulté dans le récitatif, pour rendre plus ſenſible l'articulation des mots, ſujette à ſe perdre par la rapidité du débit, dans la reſonnance harmonique ; mais l'*accent* paſſionné l'emporte à ſon tour dans les airs dramatiques ; & tous deux ſont ſubordonnés, ſur-tout dans la ſymphonie, à une troiſieme ſorte d'*accent*, qu'on pourroit appeller *muſical*, (7) & qui eſt en quelque ſorte déterminée par l'eſpece de mélodie que le muſicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute muſique eſt de plaire à l'oreille ; ainſi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi qu'il n'eſt jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premiérement conſulter la mélodie & l'*accent* muſical dans le deſſein d'un air quelconque ; enſuite, s'il eſt queſtion d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au ſentiment ſon expreſſion, & l'*accent* rationnel, par lequel le muſicien rend avec juſteſſe les idées du poëte ; car, pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon ; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots ; mais le muſicien qui ſait ſa langue a rarement beſoin de ſonger à cet *accent* : il ne ſauroit chanter ſon air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux toutefois, quand une mélodie flexible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue. Les muſiciens françois ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſur-tout le *traité de la proſodie françoiſe* de M. l'abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter : ceux qui

Digitized by Google

ſeront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la *Grammaire* de Port-Royal & les ſavantes notes du philoſophe (*a*) qui l'a commentée ; alors appuyant l'uſage ſur les regles, & les regles ſur les principes, ils ſeront toujours ſûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute eſpece.

Quant aux deux autres ſortes d'*accents*, on peut moins les réduire en régles, & la pratique en demande moins d'étude, & plus de talent ; on ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions ; & c'eſt une vérité rebattue, qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc ſuppléer, dans la recherche de l'*accent* pathétique, à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens, & il n'y a d'autre art dans cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. *Voyez* GÉNIE.

Eſt-il queſtion de l'*accent* raiſonnel, l'art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *accent* eſt moins que les autres du reſſort de la muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que celui de l'eſprit : donnez donc au muſicien beaucoup d'images ou de ſentiment & peu de ſimples idées à rendre ; car il n'y a que les paſſions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler. (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

L'article qu'on vient de lire mériteroit un long commentaire. Il s'en faut beaucoup qu'on y trouve & cette juſteſſe dans les idées, & cette préciſion dans les expreſſions qu'on auroit droit d'attendre d'un auſſi excellent eſprit & d'un auſſi grand écrivain que J. J. Rouſſeau. Son dictionnaire de muſique eſt peut-être de tous ſes grands ouvrages celui où il a le moins médité & approfondi le ſujet qu'il traitoit. On eſt aiſément ſéduit par l'élégance qu'il porte quelquefois dans des analyſes ſouvent abſtraites, & ſur-tout par la chaleur, l'eſprit & la grace qu'il répand ſur les diſcuſſions relatives aux principes ou aux effets de l'art qui tiennent au goût & à l'imagination ; mais il faut ſe défier un peu de ſes aſſertions ſur les points de doctrine ou d'érudition qui demandent des connoiſſances poſitives & des définitions rigoureuſes. On peut en juger par les obſervations que nous allons faire ſur ſon article ACCENT.

1°. On appelle ainſi, dit-il, toute modification « de la voix parlante dans la DURÉE ou dans le ton » des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé ».

Cette définition manque d'exactitude. Il falloit commencer par diſtinguer l'acception que le mot *accent* avoit chez les anciens, d'avec celle qu'il a dans les langues modernes.

Chez les grecs, l'*accent* n'avoit aucun rapport à la *durée* des ſyllabes : il déſignoit excluſivement l'intonation de la ſyllabe au grave ou à l'aigu. Il y avoit trois *accents* : l'aigu, qui faiſoit élever la voix ſur la ſyllabe qui en étoit affectée ; le grave, qui faiſoit deſcendre la voix ; & le circonflexe, qui exigeoit l'élévation & l'abaiſſement alternatifs de la voix ſur la même ſyllabe.

Les romains qui modelèrent la proſodie de leur langue & les formes de leur verſification ſur la langue grecque, en prirent les *accents* & attachèrent au mot la même ſignification. Mais ces *accents*, qui paroiſſent tenir au principe même de la formation des langues (voyez l'article *Langue*), & qui formoient un des caractères naturels de l'idiôme grec, s'altérèrent en paſſant dans un autre idiôme. En les adoptant, les romains ne purent parvenir à la douceur & à la mélodie de la prononciation grecque. Quinitien ſe plaint que les *accents* des romains avoient une ſorte d'aſpérité & un défaut de variété qui les rendoient beaucoup moins agréables que ceux des grecs. (Voyez *Inſt. Orat. l. 12, c. 10.*)

Comme la prononciation eſt ce qu'il y a de plus mobile & de plus variable dans les langues, les révolutions qui détruiſirent la liberté & les arts dans les républiques de la Grèce & de Rome, y détruiſirent bientôt l'uſage & le ſentiment de ces *accents* qui rendoient leurs langues ſi harmonieuſes. Le mot *accent* ne ſignifia bientôt plus que les ſignes imaginés pour marquer dans l'écriture les intonations graves ou aigues qui ne s'obſervoient plus. Ce mot n'a guère d'autre emploi dans notre langue. Dans les langues italienne & angloiſe, il a une acception plus étendue & qui ſe rapproche de ſon acception primitive. On y entend par *accent* une inflexion de voix plus forte & plus reſſentie ſur une des ſyllabes d'un mot. Chaque mot, à l'exception des monoſyllabes, porte un *accent*, qui eſt placé en général ſur la pénultième ſyllabe. La voix s'élève & ſe prolonge ſur la ſyllabe qui en eſt frappée. Il y a cependant en italien des exceptions à ces deux dernieres régles. Dans les mots appellés *tronchi*, comme *libertà*, *trovò*, &c. l'*accent* porte ſur la derniere ſyllabe ſans la rendre ſenſiblement plus longue. Les italiens ont auſſi des mots dactyliques ou terminés par un dactyle, comme *perfido*, *dividere*, &c. où l'*accent* ne porte que ſur l'antipénultième. Dans notre langue, nous n'avons que l'*accent* circonflexe qui indique une ſyllabe longue, comme dans *même*, *trâme*. Nos *accents* grave & aigu, placés preſque toujours ſur des E, ne ſont que des ſignes qui donnent à cette voyelle un ſon plus ou moins ouvert, ſans aucun rapport à l'intonation ou à la durée du ſon. Ainſi, nous avons adopté les expreſſions anciennes ſans y attacher aucune idée ; puiſque ces mots de *grave* & d'*aigu* n'indiquent dans notre langue que la forme du ſigne, & non, comme dans les langues anciennes, une prononciation plus grave ou plus aigue. Nous n'avons que trop d'exemples de ces inconſéquences que le pédantiſme & l'incurie ont introduites dans notre langue.

(*a*) Notes de M. Duclos à la grammaire générale de P-R.

Il réſulte de cette imperfection du langage que même de bons écrivains, en employant ces mots empruntés du grec & du latin, & confondant enſemble l'acception ancienne avec l'acception moderne, ne donnent qu'une idée vague & incomplette de ce qu'ils veulent faire entendre. Nous en trouvons un exemple dans l'article *accent* du dictionnaire de littérature, écrit d'ailleurs par un auteur célèbre à qui nous devons un grand nombre d'autres articles excellents. « On nous aſſure, dit-il, » (en paroiſſant douter) que dans le grec & le latin, » l'*accent* marquoit l'intonation de la voix ſur telle » ou telle ſyllabe, & c'eſt ce qu'on appelle l'*accent* » *proſodique* ». Nous croyons que ces deux mots n'ont jamais été unis par aucun des écrivains qui ont écrit ſur les *accents* des anciens. Le mot *accent* eſt purement latin, *accentus*, *quaſi ad cantus*, diſent les grammairiens. Il n'étoit que la traduction du mot grec προσῳδία de προς *ad* & ᾠδὴ *cantus*. Ainſi les grecs appelloient *proſodie grave*, *proſodie aigue*, ce que les latins ont nommé depuis *accent grave*, & *accent aigu*. On voit donc qu'un *accent proſodique* en parlant des langues greeque & latine ſeroit la même choſe qu'un *accent accentué*. Mais comme dans notre langue le mot de *proſodie* eſt abſolument dénaturé, & ne ſignifie plus que la règle des ſyllabes brèves ou longues, les lecteurs françois pourroient croire que par l'*accent proſodique*, on doit entendre un *accent* de quantité; ce que n'a pas voulu dire l'auteur de l'article que nous citons. Il eſt inutile de faire remarquer combien ce défaut de préciſion dans les termes doit en répandre dans les idées, ſur-tout dans un ſujet qui par lui-même eſt déjà très-obſcur.

(2) Rouſſeau tombe ici dans la même faute, en diſant que l'*accent grammatical* déſigne à la fois l'intonation grave ou aigue d'une ſyllabe, & ſa quantité. Chez les anciens, l'*accent* ne marquoit jamais la quantité: dans notre langue il ne fixe jamais l'intonation.

(3) Si on attache au mot *accent* une ſignification nette & préciſe, & s'il doit toujours déſigner une inflexion quelconque de la voix ſur une ſyllabe, on conçoit difficilement ce que ce peut être qu'un *accent logique & rationel*. Nous ne connoiſſons aucune phraſe où une inflexion de voix déterminée indique *le rapport & la connexion des propoſitions & des idées*. Ces rapports ſe marquent dans l'écriture par la ponctuation; dans le diſcours, par les liaiſons & les repos de la voix, non par des intonations particulières, & encore moins par la valeur de tems qu'on donne à telle ou telle ſyllabe.

(4) C'eſt ici qu'on s'apperçoit combien le défaut de préciſion dans les termes jette d'obſcurité dans les idées, & peut égarer les meilleurs eſprits. On a dit, & on a eu raiſon de dire que les *accents* de la langue greeque contribuoient ſur-tout à en faire une langue *muſicale*; mais on entendoit par ce mot une langue dont la prononciation ſeule étoit une eſpèce de chant. En effet, des mots abondants en voyelles ſonores, qui toutes avoient une valeur conſtante dans leur durée relative, & dont la plupart étoient frappées d'une intonation fixe qui pouvoit être un intervalle de quinte au grave ou à l'aigu, avoient évidemment les propriétés eſſentielles de la muſique. Mais ſi par une langue plus ou moins *muſicale*, on entend, comme fait M. Rouſſeau dans tout le cours de ce paragraphe, une langue plus ou moins propre à recevoir les intonations & les mouvements qui conſtituent le chant muſical, nous penſons que c'eſt une grande erreur. La néceſſité de bien unir les *accents* de la muſique à ceux de la parole dans une langue qui a des intonations déterminées, pourra donner au chant expreſſif un degré de vérité & d'énergie dont ne ſera pas ſuſceptible une langue non accentuée; mais cette même néceſſité nuira en même tems beaucoup à la variété & à la liberté des combinaiſons mélodiques. Auſſi ce ne fut qu'en violant la règle des *accents* que la muſique proprement dite s'étendit & ſe perfectionna chez les grecs. C'eſt ce que nous développerons à l'article *Langue*, où nous examinerons quelles ſont les propriétés muſicales des langues.

(5) D'après la définition eſſentielle établie dans l'obſervation précédente, on ſentira aiſément combien M. Rouſſeau eſt peu fondé à dire que moins une langue a d'*accents*, *plus la mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade*; nous croyons, au contraire, que la mélodie, n'étant point génée par des intonations obligées au grave & à l'aigu, peut y être, par cela même, plus variée, & conſéquemment plus piquante. (Voyez *Langue*.) On trouve donc, dans cette aſſertion de Rouſſeau, l'envie de déprimer la langue françoiſe beaucoup plus que le deſir de trouver des principes vrais & des réſultats utiles. Il eſt réſulté de cette diſpoſition d'eſprit ſi peu favorable à la vérité, que cet éloquent écrivain eſt tombé dans des contradictions frappantes ſur ce même ſujet, lorſque ſon humeur contre notre langue n'a pas détourné ſon eſprit de ſes routes naturelles. Il n'y a rien, en effet, de plus oppoſé à ce qu'il a avancé dans les paſſages que nous venons de relever, que le paſſage ſuivant, tiré de ſon article *Meſure*. « La meſure des grecs tenoit à leur » langue; c'étoit la poéſie qui l'avoit donnée à la » muſique; les meſures de l'une répondoient aux » pieds de l'autre: on n'auroit pas pu meſurer de la » proſe en muſique. Chez nous c'eſt le contraire: » le peu de proſodie de nos langues fait que dans » nos chants la valeur des notes détermine la quan- » tité des ſyllabes; c'eſt ſur la mélodie qu'on eſt » forcé de ſcander le diſcours; on n'apperçoit pas » même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe: nos » poéſies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont » plus de meſures; le chant guide, & la parole » obéit ».

(6) Le rapport qu'établit Rouſſeau entre le degré de ſenſibilité & d'imagination d'un peuple & les *accents* de ſa langue, nous paroit une ſuppoſition gratuite. Nous croyons que les *accents* d'intonation ſont le

le caractère diſtinctif des langues originales, & que ces *accents* s'altèrent & s'effacent par degrés, à meſure que les langues primitives ſe corrompent & ſe mêlent à des idiomes étrangers. C'eſt ce que nous tâcherons d'expliquer ailleurs. Nous n'oppoſerons ici qu'une preuve de fait à l'aſſertion de J. J. Rouſſeau. Les chinois ſont un des peuples qui ont le moins de ce qu'on appelle ſenſibilité & imagination ; & c'eſt peut-être le peuple dont la langue eſt le plus accentuée.

Quant à ce que M. Rouſſeau ajoute ſur les différentes manières dont les peuples divers modifient leurs voix pour exprimer leurs ſentiments, & dont il cite pour exemple l'expreſſion de la colère, ce qu'il dit nous paroit également hypothétique & gratuit. Qu'un habile compoſiteur italien, allemand ou françois faſſe un air de fureur ſur des paroles italiennes, allemandes ou françoiſes, nous ne pouvons pas douter qu'on n'y trouve à peu près les mêmes intervalles dans le chant, avec des formes & des mouvements analogues dans l'accompagnement. L'air d'Achille au troiſieme acte d'*Iphigénie en Aulide* ſera un air de fureur très-expreſſif dans toutes les langues. Comment, d'ailleurs, M. Rouſſeau peut-il dire que c'eſt à l'imitation vraie des *accents* de la langue que le compoſiteur devra les *grâces* de ſon chant ! Les grâces du chant ſont bien indépendantes de pareilles imitations.

(7) Rouſſeau parle ici d'un *accent muſical* auquel tous les autres ſont ſubordonnés, & qu'*il faut d'abord conſulter* pour donner un chant agréable à un air quelconque : il eſt ſingulier qu'il ne donne en même tems aucune définition de cet *accent* ſi eſſentiel, ni aucun moyen de le reconnoître & d'en ſuivre les règles. Tâchons de ſuppléer à cette omiſſion.

Nous avons demandé à pluſieurs habiles compoſiteurs nationaux & étrangers, ce qu'ils entendoient par *accent muſical*, & ſi cette expreſſion appartenoit à la langue de l'art. Quelques-uns nous ont répondu qu'ils ne pouvoient attacher aucune idée préciſe à cette expreſſion : d'autres nous l'ont expliquée, mais avec des acceptions très-diverſes.

Nous l'avons cherchée dans les meilleurs ouvrages italiens qui ont été écrits ſur la muſique, dans ceux de Zarlino, Doni, Tartini, Sacchi, Eximeno, &c. Nous l'y avons trouvée rarement employée, & elle y eſt quelquefois employée dans des ſens oppoſés.

Nous en avons conclu que ce n'eſt donc point une expreſſion technique dont le ſens ſoit déterminé & généralement reconnu par les ſavants & les artiſtes. Elle nous paroit cependant néceſſaire pour exprimer en beaucoup de cas des effets très-diſtincts & ſouvent eſſentiels. Nous allons donc eſſayer d'attacher à ce mot une idée nette & préciſe, en ſuivant ſon analogie avec ſa ſignification grammaticale & primitive. C'eſt la ſeule manière d'éviter le vague & l'incorrection qui s'introduit trop ſouvent dans l'emploi des mots tranſportés d'un art à un autre,

L'*accent* étant, dans le diſcours, une modification plus marquée de la voix, pour donner à la ſyllabe qui en eſt frappée, une énergie particulière, ſoit par la force ou la durée du ſon, comme dans les langues italienne & angloiſe ; ſoit par une intonation très-ſenſible au grave ou à l'aigu, comme dans les langues grecque & latine ; il ne s'agit plus que de tranſporter à la muſique les idées générales que préſente ce mot dans la grammaire. L'*accent muſical* ſera donc une énergie plus marquée, attachée à une note particulière de la meſure, du rythme, de la phraſe muſicale ; ſoit 1°. en articulant cette note plus fortement ou avec une force graduée ; 2°. en lui donnant une valeur de tems plus grande ; 3°. en la détachant des autres par une intonation très-diſtincte au grave ou à l'aigu. Ces différentes ſortes d'*accent muſical* appartiennent à la mélodie pure ; on peut en tirer d'autres de l'harmonie. Nous allons expliquer, auſſi clairement & auſſi ſuccinctement que nous le pourrons, la maniere dont nous concevons ces effets divers.

1°. La premiere eſpèce tient à l'eſſence même de la muſique, à toute meſure fixe & régulière. Suppoſons vingt-quatre notes de ſuite, de valeur égale ; ſi vous les entonnez ou les exécutez ſur un inſtrument avec une force égale de ſon, comme elles ont toutes une égale durée, vous n'aurez qu'une ſucceſſion diſtincte de tous ſemblables, mais ſans aucun ſentiment de meſure : il n'y aura pas de muſique. Si vous voulez y faire ſentir une meſure fixe, vous ſerez obligé de marquer, par une articulation plus renflée, la note qui commencera chaque meſure. Ainſi s'il y a vingt-quatre noires, & que vous vouliez leur donner une meſure à quatre tems, vous frapperez plus fortement la premiere, la cinquieme, la neuvieme, &c. Pour la meſure à trois tems, vous appuyerez ſur la premiere, la quatrieme, la ſeptieme, &c. Pour la meſure à deux tems, vous renforcerez les notes impaires. C'eſt ce que fait naturellement tout chanteur & tout exécutant. Les notes frappées plus fortement, s'appellent les tems forts de la meſure, & les autres ſont les tems foibles. Dans la meſure à quatre tems, il y a même deux tems forts, & deux tems foibles ; car le troiſieme ſe marque plus foiblement que le premier, mais plus fortement que le ſecond & le troiſieme. Voilà donc un *accent muſical* conſtant, & inhérent à tout morceau de muſique meſurée ; car il doit y exiſter, lors même que par le mouvement du rhythme ou pour des effets d'expreſſion, cet *accent* ſe trouve contrarié, ou preſque effacé par un *accent* d'un autre genre. 2°. Si, à chaque meſure, ou de deux en deux meſures, ou de trois en trois, &c., la même note, ou une note plus longue que les autres, revenoit régulièrement ſur le même tems de la meſure ; cette note pourroit être regardée comme un *accent muſical* qui donneroit à la mélodie un effet particulier. 3°. Si, de même, à certains tems de la meſure ou de la phraſe muſicale, la mélodie s'élevoit ou s'abaiſſoit régulièrement par un

intervalle très-marqué ; cette intonation formeroit également un *accent* très-ſenſible.

A ces moyens tirés de la mélodie, joignons ceux que l'harmonie peut fournir. Si les divers inſtruments frappent régulièrement avec plus de force un certain tems de la meſure ou de la phraſe muſicale ; ou ſi un plus grand nombre d'inſtruments ſe réuniſſent pour frapper ce même tems, il y aura un *accent* ſur cette note ; il y en aura auſſi un ſur la note qui, à des intervalles réguliers, ſera frappée d'une diſſonance marquée ou d'un paſſage bruſque de modulation.

Toute note ſyncopée forme auſſi un *accent*. La partie de la note qui eſt néceſſairement renforcée pour marquer le tems fort, porte un *accent* mélodique : cet *accent* peut être fortifié par le changement d'accord qui ſe fera ſur cette ſeconde partie de la note.

Ces différents exemples d'*accents* ſont ſuſceptibles de beaucoup de nuances & de combinaiſons : il nous ſuffit d'en avoir indiqué les principes ; & pour rendre nos idées plus ſenſibles, nous nous contenterons de citer deux exemples. Ils ſont pris dans deux airs de danſe très-connus ; car c'eſt ſur-tout dans ces airs que l'*accent* doit être plus reſſenti.

Le premier exemple (*fig.* 8), préſente la premiere phraſe d'un air de danſe à deux tems, de Rameau. On y voit une note aigue qui s'éleve du chant preſque à chaque meſure, & qui donne à l'air un effet vif & piquant. Cette note eſt d'autant plus ſenſible, qu'elle eſt la quinte du ton ; que c'eſt une blanche au milieu de noires ou de croches, & que d'ordinaire elle s'éleve de quarte. Cette note tombe toujours ſur le ſecond tems de la meſure, ce qui dans une ſymphonie ordinaire en affoibliroit l'effet ; mais pour la danſe, cette eſpece de bond doit avoir, au levé, un effet qu'il n'auroit pas au frappé. Il y a donc deux *accents* ſur chacune des meſures où cette note reparoît ; l'*accent* métrique qui marque le tems fort de la meſure, & l'*accent* mélodique qui tient à l'intonation aigue & au retour affecté d'un même ton.

Le ſecond exemple, *fig.* 9, eſt dans la premiere phraſe d'un air de danſe à deux tems de l'*Armide* de Gluck. La note tonique bien marquée dans les deux premières meſures, par une ſuite d'accords parfaits, ſe trouvant bruſquement diéſée ſur le frappé de la troiſieme meſure, y forme un *accent* d'autant plus ſenſible, que c'eſt une note purement d'expreſſion & hors de l'harmonie. Nous obſerverons, en paſſant, à propos de ce trait aſſez remarquable, que le goût & le ſentiment du compoſiteur introduiſent très-ſouvent dans les parties charmantes d'un morceau de muſique, des ſons diſſonants qui ne peuvent entrer dans aucun accord régulier, ni ſe réduire à aucun principe général d'harmonie, & qui ont cependant un effet agréable.

Les différentes eſpeces d'*accents* que nous venons d'analyſer, ont des caractères très-marqués, & ſont tellement inhérents à la compoſition de la mélodie, qu'on ne peut l'exécuter avec juſteſſe pour l'intonation & le mouvement, ſans les faire ſentir diſtinctement. Il en eſt encore d'autres d'une nature moins ſenſible, qui tiennent plus aux formes du rhythme qu'aux intonations de la mélodie ; que le compoſiteur n'a marqués ſouvent par aucun ſigne, mais que l'exécutant qui a du goût & un talent exercé devine aiſément. Ces *accents* conſiſtent dans les renforcements, les adouciſſements, les renflements de ſons ; dans des manières de détacher, de lier, d'articuler certaines notes, & dans d'autres modifications qui rendent l'eſprit de la compoſition & produiſent ſouvent ce qu'on appelle l'*effet*. L'article qui ſuit ces obſervations, & que nous n'avons lu qu'après avoir écrit ce qu'on vient de dire, nous diſpenſe d'entrer dans d'autres détails ſur cet objet.

Nous n'avons conſidéré l'*accent* muſical que relativement à la muſique purement inſtrumentale ; parce que c'eſt là qu'il faut ſur-tout l'obſerver pour en prendre une idée préciſe. On ſent que tout ce que nous en avons dit, s'applique également à la muſique unie à la poéſie, mais avec des modifications très-étendues : les paroles ayant elles-mêmes leurs *accents*, ſoit proſodiques, ſoit oratoires, ſoit pathétiques, l'accord juſte de ces *accents* avec ceux de la muſique proprement dite, peut donner lieu à une infinité de combinaiſons, ſuſceptibles de bons ou de mauvais effets, ſelon que ces *accents* divers ſe fortifient mutuellement ou ſe contrarient entr'eux. Cette diſcuſſion nous meneroit trop loin : les détails en ſeront mieux placés aux articles *Air*, *Récitatif*, *Expreſſion*, *Langue*, *&c.* (*M. Suard.*)

ACCENT MUSICAL. Dans l'article précédent, M. Rouſſeau indique l'*accent muſical*, dont on n'avoit pas encore parlé (dans le ſens dont je l'entends). Encouragé par le peu qu'il en dit, je veux tâcher d'en donner quelqu'idée qui, ſans doute, ſera bien au-deſſous de celle qu'en auroit donnée M. Rouſſeau, s'il avoit voulu.

Dans la muſique, l'intonation de la voix ou de l'inſtrument étant déterminée, ce n'eſt pas là qu'il faut chercher l'*accent*, mais dans la maniere de faire cette intonation. Je m'explique : ſur les inſtruments à cordes & à archet (le violon, par exemple), on peut donner un coup d'archet ſec & détaché, ou un coup d'archet long & trainant ſur la même note ; on peut même, ſans tenir la note plus long-tems, faire toucher une plus grande partie d'archet à la corde, en le tirant avec plus de vélocité. Dans les inſtruments à vent, les coups de langue font le même effet, & les différents coups d'archet & de langue, conſtituent en partie l'*accent muſical*.

On peut commencer une note *piano* & la finir *forte*, en enflant graduellement le ton ; on peut au contraire la commencer *forte* & la finir *piano* en diminuant le ton : autre partie de l'*accent muſical*.

Enfin, on peut détacher certaines notes dans un trait de chant, & lier les autres ; ce qui acheve de completter l'*accent muſical*.

La phraſe de muſique qu'on trouvera dans

Digitized by Google

fig. 16, prendra des expreſſions différentes, ſuivant qu'on y appliquera l'*accent muſical*. Obſervez que les marques par leſquelles j'ai tâché d'indiquer les différents *accents*, ne les expriment que très-imparfaitement.

C'eſt au choix de l'*accent muſical* propre à la piece qu'on exécute, qu'on reconnoit le bon muſicien, l'homme de goût; c'eſt de ce choix que dépend toute l'expreſſion: c'eſt ce choix qu'un bon maitre peut donner juſqu'à un certain point, mais qu'on ſent mieux qu'on ne peut l'indiquer, & qu'il faut tenir de la nature pour le bien poſſéder.

C'eſt l'*accent muſical* qui fait qu'une muſique expreſſive pour un Allemand, ne l'eſt point pour un François. Je me ſouviens à cette occaſion d'avoir entendu raconter à un compoſiteur diſtingué, que Haſſe eut peine à reconnoître ſes airs exécutés à Paris par des François.

Outre cet *accent muſical* indéterminé, lorſque le compoſiteur ne l'a pas marqué expreſſément, il y a un *accent* déterminé, & à quoi le compoſiteur a droit de s'attendre ſans le marquer.

Pour les inſtrumens à corde, cet *accent* conſiſte à marquer d'un nouveau coup d'archet chaque note, à moins qu'elles ne ſoient d'une valeur trop courte pour que cela ſe puiſſe; ainſi on paſſera ſous le même coup d'archet les doubles croches dans un *alla breve*; les triples croches dans un *allegro* à 2, à 3 ou à 4 tems, dans un *vivace*, ou dans un *preſto* de mêmes meſures; mais dans un *vivace* ou dans un *allegretto* à $\frac{3}{8}$, les triples croches demandent chacune un nouveau coup d'archet: il en eſt de même de l'*allegretto* à 2 ou à 4 tems. Dans les pieces où il y a des trois pour deux, chaque note demande ordinairement un nouveau coup d'archet. Quant aux *ficiliennes*, dont la meſure eſt $\frac{6}{8}$, le tems lent; & la premiere de trois notes, une croche pointée; la ſeconde, une double croche; & la troiſieme, une croche, on donne un nouveau coup d'archet à chaque note.

Je ne parlerai point ici du tems de la meſure où l'archet doit deſcendre ou monter, quoique cela faſſe une partie conſidérable de l'*accent muſical*; parce que c'eſt un de ces principes fondamentaux que tout exécutant connoit.

Quant aux inſtrumens à vent, ils ne donnent le coup de langue qu'à la premiere de deux notes vites, & coulent l'autre, en obſervant de faire la premiere plus longue & plus forte que la ſeconde: 1°. parce que cela facilite l'exécution, & la rend beaucoup plus moëlleuſe: 2°. parce que la premiere des deux notes eſt celle qui eſt effectivement dans l'harmonie, & que l'autre n'eſt qu'une note de goût; cette ſeconde raiſon devroit porter tous les inſtrumens à obſerver cette regle. Dans les *ficiliennes*, on donne le coup de langue, comme le coup d'archet.

Les hautbois & les baſſons coulent ordinairement juſqu'à huit notes vites, à cauſe de la difficulté du jeu.

Quant aux chanteurs, l'*accent muſical* eſt déterminé par les paroles mêmes: toutes les notes qui paſſent ſous la même ſyllabe doivent auſſi paſſer ſous le même coup de goſier, à moins que ce ne ſoit une roulade; alors cela dépend du bon goût & de l'habileté de l'exécutant. (*M. de Caſtilhon.*)

ACCENT. Sorte d'agrément du chant françois, qui ſe notoit autrefois avec la muſique, mais que les maitres de goût du chant marquent aujourd'hui ſeulement avec du crayon juſqu'à ce que les écoliers ſachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne ſe pratique que ſur une ſyllabe longue, & ſert de paſſage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée ſur le même degré: il conſiſte en un coup de goſier qui éleve le ſon d'un degré pour reprendre à l'inſtant ſur la note ſuivante le même ſon d'où l'on eſt parti; pluſieurs donnoient le nom de *plainte* à l'*accent*. *Voyez* le ſigne & l'effet de l'*accent* à la *fig.* 11. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet agrément s'écrit aujourd'hui avec la muſique, comme Rouſſeau dit qu'on le faiſoit autrefois. Il s'exprime par une *petite note*, ou par une note priſe ſur la valeur de celle qui la précède; ainſi entre deux UT *noires* ſi l'on veut faire entendre un *accent*, on fera du premier une croche pointée, & l'*accent* ſera un RÉ double-croche, qui achevera la valeur de la noire. (*M. Framery.*)

Bien des muſiciens appellent, ou du moins appelloient autrefois *accent* un agrément conſiſtant à faire entendre la note immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de celle qui eſt notée, ſuivant que la note qui la précède eſt au-deſſus ou au-deſſous, & en diminuant la valeur de la note, ſur laquelle on fait l'*accent*, de la valeur de ce même *accent*. Quelques anciens muſiciens françois indiquoient cet *accent* par un crochet, les allemands par un petit trait, aujourd'hui on le marque par une petite note de la valeur que l'on veut donner à l'*accent*. *Voyez* ces ſignes & ces effets de l'*accent*, *fig.* 12.

Un autre *accent*, dont j'ai trouvé la marque & l'expreſſion dans quelques auteurs, eſt celui *fig.* 2; & remarquez que le premier eſt celui qui eſt encore uſité aujourd'hui.

Les auteurs qui ont écrit en allemand & en latin au 16ᵉ & 17ᵉ ſiecles, diviſent l'*accent* en trois différentes ſortes: 1°. *accentus intendens*, qui eſt celui *fig.* 12, *n°.* 2: 2°. *accentus remittens*, qui eſt celui du *n°.* 1, *fig.* 12: & 3°. *accentus varius* ou *circumflexus*, compoſé, pour ainſi dire, des deux précédens, & qui n'eſt que le *flatté* d'aujourd'hui. Voyez *Flatté*. (*M. de Caſtilhon.*)

ACCENT DOUBLE. Cet agrément que l'on note aujourd'hui tout du long, conſiſte à retrancher la moitié de la valeur d'une note, en anticipant celle qui la ſuit; on le marquoit autrefois par deux petits traits verticaux paralleles. Sur la premiere note, *voyez* la marque & l'effet de l'*accent double*. (*M. de Caſtilhon.*)

ACCENTS. Les poëtes emploient ſouvent ce

mot au pluriel, pour ſignifier le chant même; & l'accompagnent ordinairement d'une épithète, comme *doux*, *tendres*, *triſtes accents*. Alors ce mot reprend exactement le ſens de ſa racine, car il vient de *canere cantus*, d'où l'on a fait *accentus*, comme *concentus*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACCENTS ECCLÉSIASTIQUES. On appelloit ci-devant ainſi les différentes inflexions de voix qu'on faiſoit dans les égliſes catholiques en pſalmodiant. Il y avoit,

1°. L'*accent immuable*, lorſque la voix reſtoit toujours ſur le même ton.

2°. Le *moyen*, quand on abaiſſoit la voix de tierce ſur une ſyllabe.

3°. Le *grave*, quand la voix tomboit de quinte.

4°. L'*aigu*, qui avoit lieu lorſqu'après avoir abaiſſé la voix de tierce pendant quelques ſyllabes, on reprenoit le premier ton.

5°. Le *modère*, quand, après avoir élevé la voix de ſeconde pendant quelques ſyllabes, on reprenoit le premier ton.

6°. L'*interrogatif*, pour exprimer une interrogation; on élevoit la voix d'une ſeconde pour les derniers mots.

7°. Enfin, le *final*, quand la voix tomboit de quarte ſur la derniere ſyllabe.

Il paroit qu'aujourd'hui les noms de ces *accents* ne ſont plus d'uſage, & quelques *accents* ſont dans le même cas. Au moins je n'ai trouvé aucun de ces noms dans le *Traité hiſtorique & pratique ſur le chant eccléſiaſtique* de l'abbé le Bœuf, que je crois le plus récent ſur ce ſujet; & cet auteur n'admet que le premier, le ſecond, le troiſieme & le quatrieme de ces *accents*, ſans en rapporter les noms. (*M. de Caſtilhon.*)

ACCENTS. (*Muſique des hébreux.*) Quelques auteurs veulent que les *accents* des hébreux leur ſerviſſent auſſi de notes. On peut voir l'opinion de Kircher à ce ſujet dans ſa *Muſurgie*, *liv. II.* Nous ne mettons point ici ces *accents*, ni les traits de chant qu'ils indiquent ſuivant ce ſavant, parce que certainement jamais les anciens Juifs n'ont eu une muſique ſi variée. (*M. de Caſtilhon.*)

* Il paroit que les hébreux n'avoient d'autre muſique que celle qui réſultoit des *accents* de leur langue, du moins ſi l'on s'en rapporte au témoignage de deux Rabbins, cités par le docte Buxtorff dans ſon traité *des points hébraïques*. Voici ce que dit l'un de ces rabbins, Elie Lévite: « les *accents* » (& il entend par ce mot leurs ſignes matériels) » ont été inventés non-ſeulement pour diſtinguer » les périodes & les phraſes, mais encore pour in» diquer & exprimer la modulation & le chant. Ainſi » il n'y a dans notre langue aucun mot ſans un accent » qui en déſigne la modulation particuliere ». On voit que ſuivant cet auteur, les *accents* ſervent indifféremment pour bien parler & pour chanter, & que leurs ſignes matériels ſont autant de notes de muſique. L'autre rabbin, nommé Efodée, s'exprime ainſi dans ſa grammaire: « Il y a dans la langue hébraïque d'autres ſignes nommés *accents*, deſtinés à » perfectionner le ſens des paroles & à ſuppléer à » la maniere commune de parler; car l'expérience » nous apprend que la parole imprime plus vive» ment dans l'eſprit l'idée des objets, lorſqu'elle eſt » modifiée par les diverſes inflexions de la voix, par » l'abaiſſement & l'élévation des tons, par les re» pos & les ſyncopes, & par toutes ces inflexions » qui expriment la plainte, la priere, &c. ».

Les juifs regardoient les *accents* comme une choſe ſi importante, que des rabbins ont prétendu que Dieu lui-même avoit revelé à Moiſe, ſur le mont Sinaï, la maniere de noter les *accents*. On ne peut donc guere douter que dans la lecture publique des livres ſacrés, cette variété harmonieuſe d'*accents*, rendue avec préciſion par des voix juſtes & ſonores, ne produiſit une véritable eſpece de chant. L'hébreu, prononcé encore aujourd'hui dans les ſynagogues avec l'emphaſe & la gravité que comportent les cérémonies religieuſes, paroit avoir une proſodie très-marquée & très-muſicale, qui fait concevoir ce que devoit être la langue grecque prononcée avec les tems réguliers & les intonations fixes, attachés à ſa proſodie & à ſes *accents*. (*M. Suard.*)

ACCIACATURA. Ce mot italien qui n'a, que je ſache, aucun correſpondant en françois, ſignifie un agrément qui ne peut avoir lieu que dans l'accompagnement du clavecin, ou quand celui-ci a une partie obligée à exécuter, où il y a des arpeges. L'*acciacatura* conſiſte à frapper dans un accord une ou pluſieurs notes qui n'y appartiennent pas, mais qui ſe trouvent entre les notes qui ſont l'accord. On comprend aiſément qu'il faut avoir des doigts de reſte, & qu'il faut d'abord laiſſer échapper les notes qui ſont l'*acciacatura*. Il me ſemble qu'on ne doit faire aucun agrément dans l'accompagnement; il n'eſt fait que pour faire valoir la partie principale, comme l'obſerve M. Rouſſeau Voyez *les fig.* 15 & 16. (*M. Caſtilhon.*)

* Malgré l'avis de l'auteur de l'article précédent, je crois que ces notes intermédiaires ne peuvent nuire à la partie principale. Il ne faut pas les conſidérer comme agréments, mais comme liaiſons d'un accord à l'autre. L'accompagnateur, pour peu qu'il ait de goût, n'emploie dans l'*acciacatura* que les notes qui ſervent au chant. Il en réſulte que l'harmonie n'étant frappée que ſur les tems principaux, quelquefois même ſur le premier tems ſeulement; & le reſte étant rempli par une ſimple mélodie, le chant en eſt plus découvert & mieux ſenti. Au reſte les italiens donnent une autre définition de l'*acciacatura*. C'eſt, ſelon eux, un agrément qu'on pratiquoit autrefois ſur le clavecin, en frappant ſoit de la baſſe, ſoit au-deſſus avec la note d'harmonie ſa note inférieure; non pas ſucceſſivement, comme dans l'*appoggiatura*, mais ſimultanément, pour lui donner un ſon moins déterminé. Ce mot vient d'*acciaccare*, qui ſignifie *écraſer*, *écacher*. Cette étymologie prouve aſſez que la derniere acception eſt la ſeule qui ſoit juſte.

Digitized by Google

Les allemands ont de ce mot une idée également éloignée de ſon véritable ſens : ils appellent *acciacatura*, l'accord de dominante ſuſpendue ſur la tonique : au moins telle eſt la définition que nous en a donnée un célebre compoſiteur allemand. Il paroit même que cette idée commence à être adoptée parmi les maitres Italiens. Voici comment M. Teſtori définit l'*acciacatura* dans ſon ouvrage intitulé : *la muſica ragionata.*

« Le mot d'*acciacatura*, fort en uſage parmi nos » muſiciens, & ſur-tout les claveciniſtes, n'eſt vé» ritablement autre choſe qu'une ſuſpenſion ou un » retardement d'une ou de pluſieurs parties qui ſe » mêlent à l'accord qui ſuit directement ». (*M. Framery.*)

** Marpourg, ſavant compoſiteur allemand & auteur d'une *hiſtoire de la muſique* dans ſa langue, nous paroit un témoin irrécuſable de la manière dont ſes compatriotes emploient le mot *acciacatura*. Voici ce qu'il en dit : « Au lieu de mouvoir les » deux touches alternativement, on les frappe ſou» vent toutes deux en même tems ; mais on ne » garde la note accidentelle que juſqu'à la moitié » de ſa valeur, pour faire entendre enſuite la note eſ» ſentielle ſeule. Cette eſpèce de pincé s'appelle *pincé* » *étouffé*, en italien *acciacatura*, & l'on s'en ſert beau» coup dans la baſſe. En paſſant du *piano* au *forte*, on » le peut employer avec ſuccès pour renforcer l'har» monie ». (*Principes du clavecin* 1756, p. 64 §. 2.)

Nous trouvons dans un bon ouvrage élémentaire écrit en italien par *Vicenzo Manfredini*, une explication du mot *acciacatura*, qui jointe à l'exemple qu'on trouvera (*fig.* 7), de la manière dont elle s'exécute ſur différents accords, nous paroit en donner une idée encore plus préciſe & plus complette que les articles qu'on a lus plus haut. Nous allons traduire le paſſage. « Les *acciacature* ſont » certains intervalles qui dans l'accompagnement » s'ajoutent aux accords pour en tirer une har» monie plus brillante. Ces intervalles ſont, dans » l'accord conſonant, la ſeconde ſuperflue, la » quarte majeure ou la ſeptième majeure. Dans » l'accord diſſonant c'eſt auſſi la même ſeconde » ou la même quarte. Dans celui de ſixte mi» neure, c'eſt la quinte ; dans celui de ſixte ma» jeure, c'eſt la quinte ſuperflue, &c ». Les *acciacature* ſont encore d'un meilleur effet, quand les accords ſont exécutés en forme d'arpèges, comme on le pratique en accompagnant les récitatifs. Il faut obſerver que ces notes ajoutées doivent être ſeulement frappées & abandonnées auſſi-tôt, parce que de ſemblables intervalles n'appartiennent point aux accords dans leſquels on les place. (Voyez l'*exemple*, *fig.* 17. (*M. Suard.*)

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *accidents* ou *ſignes accidentels*, les bémols, dièſes ou béquarres qui ſe trouvent, par accident, dans le courant d'un air, & qui, par conſéquent, n'étant pas à la clef, ne ſe rapportent pas au mode ou ton principal. *Voyez* DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.

On appelle auſſi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-deſſus ou au-deſſous de la portée, pour placer les notes qui paſſent ſon étendue. *Voyez* LIGNE, PORTÉE. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACCOLADE, *en Muſique*, eſt un trait tiré à la marge de haut en bas, par lequel on joint enſemble dans une partition les portées de toutes les différentes parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les lignes d'une partition, non par le nombre des portées, mais par celui des *accolades* ; car tout ce qui eſt ſous une *accolade* ne forme qu'une ſeule ligne. *Voyez* PARTITION. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre inſtrument d'accompagnement. *Voyez* ACCOMPAGNEMENT.

Il faut qu'un bon *accompagnateur* ſoit grand muſicien, qu'il ſache à fond l'harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix & le mouvement à l'orcheſtre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la note du chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la baſſe & ſon accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la meſure aux concertants, ſur-tout au commencement des airs. (*J. J. Rouſſeau.*)

* On donne auſſi ce nom à celui qui, ſur un inſtrument, comme violon, flûte, baſſe, &c, exécute une ſeule partie, pour accompagner la voix ou un autre inſtrument. Il n'eſt pas néceſſaire qu'il ait autant de qualités que celui qui accompagne avec l'harmonie : il ſuffit qu'il ſoit bon lecteur ; qu'il ait l'oreille très-délicate ſur l'intonation & ſur la meſure, & ſur-tout qu'il ſe défende ſcrupuleuſement de l'ambition trop ordinaire de briller aux dépens de la partie principale. Lorſqu'il accompagne une voix, ſi cette voix vient à bleſſer l'intonation, il doit renforcer la ſienne, pour tâcher de lui rendre le ſentiment du ton qu'elle a perdu, ou pour couvrir au moins ſa faute par un éclat qui la dérobe en partie aux auditeurs. Si la voix preſſe ou ralentit la meſure, & qu'il ne puiſſe la ramener, il doit preſſer ou ralentir le mouvement avec elle, en un mot lui être entiérement ſoumis ; & ſi l'on en excepte les moments où la voix ſe repoſe, & lui permet de paroître à ſon tour, il doit être dans tout le reſte plutôt ſoupçonné qu'entendu. *Voyez* ACCOMPAGNER. (*M. Framery.*)

On trouvera dans les trois articles ſuivants les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT, ſ. m. C'eſt l'exécution d'une harmonie complette & réguliere ſur un inſtrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le cla-

Digitized by Google

vecin, le théorbe, la guitarre, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la muſique, qui eſt ordinairement la baſſe. On touche cette baſſe de la main gauche, & de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la baſſe, par le chant des autres parties qui marchent en même tems, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par des chiffres qu'on trouve ajoutés à la baſſe. Les italiens mépriſent les chiffres; la partition même leur eſt peu néceſſaire; la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſuppléent, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil: mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité; & les autres peuples qui ne ſont pas nés comme eux pour la muſique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables; il faut des dix à douze années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des éleves, & embarraſſent ſi long-tems les maitres, ſi la ſeule difficulté de l'art ne fait point cela?

Il y en a deux principales: l'une dans la maniere de chiffrer les baſſes; l'autre dans les méthodes d'*accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les ſignes dont on ſe ſert pour chiffrer les baſſes ſont en trop grand nombre. Il y a ſi peu d'accords fondamentaux! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes ſignes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſants. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpèce des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpèce: on barre les uns pour marquer des dièſes, on en barre d'autres pour marquer des bémols: les intervalles majeurs & les ſuperflus, mêmes les diminués, s'expriment ſouvent de la même maniere. Quand les chiffres ſont doubles, ils ſont trop confus; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul intervalle; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs autres à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvénients? faudra-t-il multiplier les ſignes pour tout exprimer? mais on ſe plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? on laiſſera plus de choſes à deviner à l'accompagnateur, qui n'eſt déjà que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux ſignes, perfectionner le doigter, & faire des ſignes & du doigter deux moyens combinés qui concourent en même tems à ſoulager l'accompagnateur. C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité dans ſa diſſertation ſur les différentes méthodes d'*accompagnement*. Nous expoſerons aux mots CHIFFRER & DOIGTER, les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guère d'autre baſſe que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne conſiſtoit que dans une ſuite d'accords parfaits, dans leſquels l'accompagnateur ſubſtituoit de tems en tems quelque ſixte à la quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit. Ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renverſé les parties, ſurchargé, peut-être gâté l'harmonie par une foule de diſſonances, on eſt contraint de ſuivre d'autres règles. M. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle *règle de l'octave* (Voyez *Règle de l'Octave*); & c'eſt par cette méthode que la plupart des maitres montrent aujourd'hui l'*accompagnement*.

Les accords ſont déterminés par la regle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la baſſe dans un ton donné. Ainſi le ton étant connu, la note de la baſſe continue auſſi connue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, le rang de celle qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup en accompagnant par la règle de l'octave, ſi le compoſiteur a ſuivi l'harmonie la plus ſimple & la plus naturelle: mais c'eſt ce qu'on ne doit guère attendre de la muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut être en Italie où l'harmonie paroit ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altère ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes préſentes? & tandis que l'accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un accord qu'un autre ſe préſente; le moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution: il n'y a qu'une habitude conſommée de muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de muſique d'un coup d'œil, qui puiſſent aider en ce moment; encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on même pour accompagner que l'oreille ſoit formée, qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute muſique, qu'on puiſſe débrouiller à livre ouvert une partition? mais en ſûr-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du doigter, fondée ſur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les maitres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs règles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des conſonances, dont chaque diſſonance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différents cas. Détail prodigieux, que la multitude des diſſonances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Il y en a qui conſeillent d'apprendre la compoſition avant que de paſſer à l'*accompagnement*; comme ſi l'*accompagnement* n'étoit pas la compoſition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au compoſiteur. C'eſt comme ſi l'on propoſoit de commencer par ſe faire orateur pour apprendre à lire. Combien de gens au contraire veulent qu'on com-

Digitized by Google

mence par l'*accompagnement* à apprendre la compoſition ? & cet ordre eſt aſſurément plus raiſonnable & plus naturel.

La marche de la baſſe, la regle de l'octave, la maniere de préparer & de ſauver les diſſonances, la compoſition en général, ne concourent qu'à indiquer la ſucceſſion d'un ſeul accord à un autre ; de ſorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau ſujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'eſprit ſera-t-il aſſez inſtruit & l'oreille aſſez exercée pour que les doigts ne ſoient plus arrêtés ?

Telles ſont les difficultés que M. Rameau s'eſt propoſé d'applanir par ſes nouveaux chiffres, & par ſes nouvelles régles d'*accompagnement*.

Voici en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des conſonances & des diſſonances. Il n'y a donc que des accords conſonans & diſſonans.

Chacun de ces accords eſt fondamentalement diviſé par tierces. (C'eſt le ſyſtème de M. Rameau.) Le conſonant eſt compoſé de trois notes, comme *ut*, *mi*, *ſol* ; & le diſſonant de quatre, comme *ſol*, *ſi*, *ré*, *fa* : laiſſant à part la ſuppoſition & la ſuſpenſion, qui, à la place des notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*accompagnement* n'en porte toujours que quatre. Voyez *Suppoſition & ſuſpenſion*.

Ou des accords conſonants ſe ſuccèdent, ou des accords diſſonants ſont ſuivis d'autres diſſonants, ou les conſonants & les diſſonants ſont entrelacés.

L'accord conſonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la ſucceſſion des accords conſonants fournit autant de toniques, & par conſéquent de changements de ton.

Les accords diſſonants ſe ſuccèdent ordinairement dans un même ton, ſi les ſons n'y ſont point altérés. La diſſonance lie le ſens harmonique. Un accord y fait ſouhaiter l'autre, & fait ſentir en même tems que la phraſe n'eſt pas finie. Si le ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un dièſe ou par un bémol. Quant à la troiſieme ſucceſſion, ſavoir, l'entrelacement des accords conſonants & diſſonants, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement, & il prononce en général, qu'un accord conſonant ne peut être précédé d'un autre diſſonant que de celui de ſeptième de la dominante tonique, ou de celui de ſixte-quinte de la ſous-dominante, excepté dans la cadence rompue & dans les ſuſpenſions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de ſeptième diminuée, & même de celui de ſixte ſuperflue ; deux accords originaux, dont le dernier ne ſe renverſe point.

Voilà donc trois textures différentes des phraſes harmoniques : 1°. des toniques qui ſe ſuccèdent & forment autant de nouvelles modulations : 2°. des diſſonances qui ſe ſuccèdent ordinairement dans le même ton : 3°. enfin des conſonances & des diſſonances qui s'entrelacent, & où la conſonance eſt, ſelon M. Rameau, néceſſairement précédée de la ſeptième de la dominante, ou de la ſixte-quinte de la ſous-dominante. Que reſte-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, ſinon d'indiquer à l'accompagnateur qu'elle eſt celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or, c'eſt ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de ſon invention.

Un ſeul ſigne peut aiſément indiquer le ton, la tonique & ſon accord.

Delà ſe tire la connoiſſance des dièſes & des bémols qui doivent entrer dans la compoſition des accords d'une tonique à une autre.

La ſucceſſion fondamentale par tierces ou par quintes, eſt en montant qu'en deſcendant, donne la premiere texture des phraſes harmoniques toute compoſée d'accords conſonants.

La ſucceſſion fondamentale par quintes ou par tierces en deſcendant, donne la ſeconde texture, compoſée d'accords diſſonants ; ſavoir, des accords de ſeptième, & cette ſucceſſion donne une harmonie deſcendante.

L'harmonie aſcendante eſt fournie par une ſucceſſion de quintes en montant, ou de quartes en deſcendant, accompagnée de la diſſonance propre à cette ſucceſſion, qui eſt la ſixte ajoutée ; & c'eſt la troiſieme texture des phraſes harmoniques ; cette derniere juſqu'ici été obſervée par perſonne, pas même par M. Rameau quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *irréguliere*. Ainſi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui nait d'une ſucceſſion de diſſonances deſcend toujours, quoique ſelon les vrais principes & ſelon la raiſon, elle doive avoir en montant une progreſſion tout auſſi régulière qu'en deſcendant.

Les cadences fondamentales donnent la quatrième texture des phraſes harmoniques, où les conſonances & les diſſonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères ſimples, clairs & peu nombreux, qui puiſſent en même tems indiquer, quand il le faut, la diſſonance en général ; car l'eſpece en eſt toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer ſur ces textures priſes ſéparément, puis on les fait ſe ſuccéder les unes aux autres ſur chaque ton & ſur chaque mode ſucceſſivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'*accompagnement* en ſix mois, qu'on n'en apprenoit auparavant en ſix ans, & il a l'expérience pour lui. *Voyez* MUSIQUE, HARMONIE, BASSE FONDAMENTALE, BASSE CONTINUE, PARTITION, CHIFFRER, DOIGTER, CONSONANCE, DISSONANCE, REGLE DE L'OCTAVE, COMPOSITION, SUPPOSITION, SUSPENSION, TON, CADENCE, MODULATION, &c.

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'uſage & du goût que des règles qu'on en peut donner, je me

contenterai de faire ici quelques obſervations générales que ne doit ignorer aucun accompagnateur.

1°. Quoique ſuivant les principes de M. Rameau on doive toucher tous les ſons de chaque accord, il ne faut pas toujours prendre cette règle à la lettre. Il y a des accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce remoliſſage. Dans la plupart des accords diſſonants, ſur-tout dans les accords par ſuppoſition, il y a quelque ſon à retrancher pour en diminuer la dureté; ce ſon eſt ſouvent la ſeptiéme, quelquefois la quinte, quelquefois l'une & l'autre. On retranche encore aſſez ſouvent la quinte ou l'octave de la baſſe dans les accords diſſonants, pour éviter des octaves ou des quintes de ſuite, qui peuvent faire un mauvais effet, ſur-tout aux extrémités; & par la même raiſon, quand la note ſenſible eſt dans la baſſe, on ne la met pas dans l'*accompagnement*; au lieu de cela, on double la tierce ou la ſixte de la main droite. On doit éviter auſſi les intervalles de ſeconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une diſſonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occaſions où l'expreſſion la demande. En général on doit penſer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à ſon ſyſtême particulier d'*accompagnement*, qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que ſi l'on demande comment ce retranchement de ſons s'accorde avec la définition de l'*accompagnement* par une harmonie complette, je réponds que ces retranchements ne ſont, dans le vrai, qu'hypothétiques & ſeulement dans le ſyſtême de M. Rameau; que, ſuivant la nature, ces accords, en apparence ainſi mutilés, ne ſont pas moins complets que les autres, puiſque les ſons qu'on y ſuppoſe ici retranchés les rendroient choquants & ſouvent inſupportables; qu'en effet les accords diſſonants ne ſont point remplis dans le ſyſtême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conſéquent des accords défectueux dans celui-ci ſont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte ſouvent de la règle générale, & l'*accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'uſage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*accompagnement* au caractère de la muſique, & à celui des inſtruments ou des voix que l'on doit accompagner: ainſi dans un chœur on frappe de la main droite les accords pleins; de la gauche on redouble l'octave ou la quinte, quelquefois tout l'accord. On en doit faire autant dans le récitatif italien; car les ſons de la baſſe n'y étant pas ſoutenus, ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur harmonie, & de manière à rappeller fortement & pour long-tems l'idée de la modulation. Au contraire, dans un air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible à accompagner, on retranche des ſons, on arpege doucement, on prend le petit clavier: en un mot, on a toujours attention que l'*accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le ſon dans une note longue ou une tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la meſure ou du tems fort, que dans un autre moment: on ne doit rebattre qu'en marquant bien la meſure. Dans le récitatif italien, quelque durée que puiſſe avoir une note de baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon accord; on refrappe ſeulement l'accord quand il change ſur la même note: mais quand un *accompagnement* de violons régne ſur le récitatif, alors il faut ſoutenir la baſſe & en arpéger l'accord.

IV. Quand on accompagne de la muſique vocale, on doit par l'*accompagnement* ſoutenir la voix, la guider, lui donner le ton à toutes les rentrées, & s'y remettre quand elle détonne: l'accompagnateur ayant toujours le chant ſous les yeux & l'harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la voix ne s'égare. Voyez *Accompagnateur*.

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la muſique italienne comme la françoiſe. Dans celle-ci il faut ſoutenir les ſons, les arpéger gracieuſement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie, autant qu'il ſe peut; jouer proprement la baſſe; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'italien, il faut frapper ſimplement & détacher les notes de la baſſe, n'y faire ni trills, ni agrémens, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient: l'*accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des ſons: mais alors il faut bien choiſir ceux qu'on fait entendre; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'harmonie & ſe marient bien avec la voix. Les italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accompagnement*, ni dans la baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du chant, & leurs *accompagnements* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*accompagnement* de l'orgue ſoit le même que celui du clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les ſons de l'orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante. Il faut lever la main entière le moins qu'il ſe peut; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'orgue cette eſpece d'*accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le clavecin. (Voyez le mot *Doigter*.) En général l'orgue, cet inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux,

tueux, ne s'associe avec aucun autre; & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*accompagnement*, ſi ce n'eſt tout au plus pour fortifier les rippienes & les chœurs.

On appelle encore *accompagnement*, toute partie de baſſe ou d'autre inſtrument, qui eſt compoſée ſous un chant pour y faire harmonie. Ainſi un *ſolo* de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavecin, & un *accompagnement* de flûte ſe marie fort bien avec la voix. L'harmonie de l'*accompagnement* ajoute à l'agrément du chant, en rendant les ſons plus ſûrs, leur effet plus doux, la modulation plus ſenſible, & portant à l'oreille un témoignage de juſteſſe qui la flatte: il y a même, par rapport aux voix, une forte raiſon de les faire toujours accompagner de quelque inſtrument, ſoit en partie, ſoit à l'uniſſon: car quoique pluſieurs prétendent qu'en chantant la voix ſe modifie naturellement, ſelon les loix du tempérament (voyez *Tempérament*), cependant l'expérience nous dit que les voix les plus juſtes & les mieux exercées ont bien de la peine à ſe maintenir long-tems dans la juſteſſe du ton, quand rien ne les y ſoutient. A force de chanter on monte ou l'on deſcend inſenſiblement; & il eſt très-rare qu'on ſe trouve exactement en finiſſant dans le ton d'où l'on étoit parti. C'eſt pour empêcher ces variations que l'harmonie d'un inſtrument eſt employée; elle maintient la voix dans le même diapaſon, ou l'y rappelle auſſi-tôt quand elle s'égare. La baſſe eſt de toutes les parties la plus propre à l'*accompagnement*, celle qui ſoutient le mieux la voix & ſatisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations ſoient ſi fortes, ſi déterminantes, ni qui laiſſe moins d'équivoque dans le jugement de l'harmonie fondamentale. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cette foule de difficultés que Rouſſeau a vues dans l'art de l'*accompagnement*, ne naiſſent que du ſyſtême de la baſſe fondamentale dont il ne pouvoit jamais ſe diſtraire, quoi qu'il eût l'air de ne le pas eſtimer. Ce ſyſtême qui oblige à voir toujours un accord complet dans chaque corps d'harmonie, & qui en aſſujettit la ſucceſſion à une marche déterminée, devoit en effet multiplier les obſtacles. Les ſuppreſſions que Rouſſeau exige, devenues néceſſaires pour la facilité de l'exécution & la clarté de l'harmonie, rendoient cette étude encore plus embarraſſante; & la nouvelle méthode qu'il propoſe d'après Rameau, & que l'uſage n'a point adoptée, n'auroit fait que changer la difficulté ſans la diminuer beaucoup. Les allemands, dont le ſyſtême d'*accompagnement* eſt le même que celui des italiens, mais qui ſe ſont beaucoup plus répandus en France, nous ont appris une maniere d'accompagner ſimple, facile, & telle qu'au lieu de huit à dix années que demande Rouſſeau, un jeune élève, d'une intelligence médiocre, eſt en état de tout accompagner au bout de ſix mois. Repaſſons ſur l'article de Rouſſeau.

« Les italiens mépriſent les chiffres, dit-il; la partition même leur eſt peu néceſſaire ..... ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil ».

Les italiens mépriſent les chiffres quand ils ont la partition ſous les yeux, parce que les chiffres ne ſont & ne doivent être que le ſigne repréſentatif des notes d'*accompagnement*, *employées par le compoſiteur* dans ſa partition. D'ailleurs, ils ſont peu dans l'habitude de *plaquer* les accords, ſi ce n'eſt dans le récitatif: ils préfèrent d'exécuter de la main droite ou le chant, ou les parties d'orcheſtre les plus ſaillantes. Il n'eſt donc pas vrai que la partition leur ſoit peu néceſſaire: cependant ils peuvent quelquefois s'en paſſer. Ils accompagnent alors ſur la baſſe jointe au chant; & l'on voit qu'exécutant l'une de la main gauche & l'autre de la main droite, ils n'ont plus qu'une note d'*accompagnement* à deviner pour compléter l'harmonie; car ils ſont rarement entendre plus que le *trio*. Ils n'emploient un plus grand nombre de notes que lorſque l'effet exige une harmonie bruyante; & dans ce cas, l'accord eſt ſi bien déterminé par ce qui précède & par ce qui ſuit, qu'ils ne ſauroient s'y tromper. Or, cet intervalle formé par la note de la baſſe & par celle du chant étant donné, la troiſième note leur eſt facilement connue, ſoit par le rang que la note de baſſe tient dans le ton, (voyez *Première; Règle de l'octave*), ſoit par la régle des trois mouvemens (voyez *Mouvement*), ſoit par celle des cadences (voyez *Cadence.*)

« Les ſignes dont on ſe ſert pour chiffrer les » baſſes, ajoute Rouſſeau, ſont en trop grand » nombre... ils ſont équivoques... ils ne déter- » minent preſque jamais l'eſpèce d'intervalles qu'ils » expriment... ils en déterminent d'une autre » eſpèce. On barre les uns pour marquer des dièſes; » on en barre d'autres pour marquer des bémols... » doubles, ils ſont trop confus... ſimples, ils » n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul in- » tervalle ... ».

La multiplicité des chiffres vient de leur inſuffiſance à exprimer un accord complet. Chacun a cru avoir trouvé le ſigne le plus clair, a introduit ſa méthode de chiffrer particulière: il en eſt réſulté que les accompagnateurs ne pouvant concilier tant d'opinions diverſes, ont renoncé à toutes, & qu'en France on ne chiffre plus. Il eſt une manière de chiffrer plus naturelle, moins dépendante des conventions; & ſa ſimplicité qui la rend intelligible par-tout pays, la met à l'abri des inconvéniens cités par Rouſſeau; c'eſt de déſigner par les chiffres les ſeuls intervalles employés par le compoſiteur: ainſi lorſque le chant & la baſſe ſont en tierce, les chiffres 5, 6 ou 7 marqueront la quinte, la ſixte ou la ſeptième dont cette tierce eſt accompagnée. Il ne s'agit pas en effet de ſavoir de combien de notes un accord peut être compoſé, mais ſeulement de connoître celles qui ſont entrées dans l'intention de l'auteur. C'eſt toujours ſon idée qu'il faut rendre. Si l'accord doit être de quatre notes, il faut quelquefois deux chiffres, mais ſouvent un ſeul ſuffit. Par exemple, dans une cadence parfaite, la demi-

nante étant à la baſſe, & la tierce dans le chant, ſi l'auteur a voulu faire entendre la quinte & la ſeptième, chiffrez d'un 7; l'accompagnateur ſait, ſans qu'on l'écrive, que la quinte entre naturellement dans cet accord.

Quant aux intervalles altérés, un ſeul ſigne ſuffit dans preſque tous les cas pour les déſigner; le ſentiment de la modulation en détermine aſſez la nature, & il ne peut y avoir d'équivoque comme le dit Rouſſeau. Quand on exprimeroit de la même manière les intervalles ſuperflus & les diminués, il eſt impoſſible que dans le même ton on les prenne l'un pour l'autre. Un dièſe ou un bémol fait connoître quand l'intervalle eſt majeur ou mineur accidentellement; quand il l'eſt naturellement le ſigne eſt inutile.

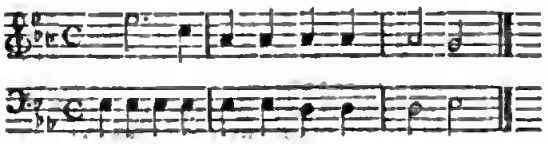
La règle de l'octave eſt donc plus que ſuffiſante pour l'accompagnateur. Le rang que la note de baſſe occupe dans le ton étant connu, étant déterminé par le chiffre, il ne peut ſe tromper *ſi le compoſiteur a ſuivi l'harmonie la plus ſimple*; & s'il s'en eſt écarté les chiffres l'indiqueront aſſez.

Soit, par exemple, le ton en *mi* bémol.

Première meſure: baſſe, *mi* bémol toute la meſure: chant, *mi* bémol blanche pointée, *ut* noire.

Seconde meſure: baſſe, deux *mi* bémol, deux *ré* noires: chant, *la* bémol toute la meſure.

Troiſième meſure: baſſe, *ré*, *mi* bémol deux blanches: chant, *la* bémol, *ſol* deux blanches.



L'accompagnateur qui connoit le ton & le mode du ton, fera, ſans avoir beſoin de chiffre, un accord parfait majeur, ♮ ſur les trois premiers tems de la première meſure; l'*ut* du chant faiſant ſixte avec la baſſe, lui indique, d'après la règle de l'octave, la ſixte & quarte $\frac{6}{4}$: on l'écrira ſi l'on veut.

Sur le *mi* de la ſeconde meſure, il ne ſera point $\frac{6}{4}$, parce qu'alors l'harmonie ſeroit ſyncopée; il ſera l'accord de ſeconde qui ſera chiffrée d'un ſeul 2; les autres notes reſtant dans leur état. Sur le *ré*, la règle de l'octave lui indique la fauſſe quinte, & c'eſt l'accord qu'il feroit naturellement s'il n'y avoit ni chiffre, ni partition; mais il a plu à l'auteur de ſubſtituer la ſeptième diminuée à la fauſſe quinte; un 7 avec une altération quelconque (une barre eſt la plus uſitée) l'en avertira ſans qu'il puiſſe s'y tromper.

Ce *ré* de la baſſe ſubſiſte au commencement de la troiſième meſure, mais l'auteur en a voulu changer l'harmonie. L'*ut* bémol qui faiſoit précédemment ſeptième diminuée, eſt deſcendu ſur le *ſi* bémol: le ſigne ordinaire de la fauſſe quinte 5 le lui fait connoître au défaut de la partition. Cet exemple eſt tiré du premier chœur de l'Alceſte italienne de M. Gluck.

La méthode de Rameau que Rouſſeau donne comme ſimplifiée, paroîtra ſans doute beaucoup plus compliquée que celle-ci, en ce qu'elle oblige ſans ceſſe l'accompagnateur de ſe rappeller à quelle eſpèce de texture appartient ce qu'il exécute; texture qui peut varier ſelon l'intention du compoſiteur. D'ailleurs elle a l'inconvénient de préſenter toujours l'accord comme complet, & d'expoſer l'accompagnateur à exprimer des notes que le compoſiteur a eu des raiſons de ne pas faire entendre. Rouſſeau en donne la preuve lui-même, n°. 1 de ſes obſervations, & elle ſuffit pour détruire la méthode de Rameau; ſeulement il laiſſe arbitraires les ſuppreſſions qu'il exige, & elles ne ſauroient l'être; celui qui accompagne doit ſuivre en cela, comme dans le reſte, l'intention du compoſiteur.

Quant à l'obſervation, n°. 5, ſur la différente manière d'accompagner la muſique italienne & la françoiſe, elle n'exiſte plus aujourd'hui. Mais il n'eſt pas exactement vrai de dire que « les italiens » ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*accom-* » *pagnement* qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille » du chant ». Les *accompagnements* figurés (voyez *ce mot*) qu'ils écrivent pour l'orcheſtre, ne font pas un moins bon effet exécutés ſur le clavecin, & les accompagnateurs qui connoiſſent bien leur clavier, ſe gardent bien de les négliger.

On a donné dans l'ancienne encyclopédie des règles pour accompagner ſans chiffres, ſans partition, ſans avoir même la partie du chant; mais on avoue que ces règles ſont inſuffiſantes. Elles le ſont ſi bien en effet, nous croyons ſi impoſſible de bien accompagner ſans quelques unes de ces données, que nous jugeons inutile de les répéter ici.

ACCOMPAGNEMENT FIGURÉ. C'eſt l'*accompagnement* qui, exécuté par l'orcheſtre, eſt deſtiné à ſoutenir, à embellir, à ſeconder le chant; quelquefois à le contrarier, à ſuppléer à ce qui lui manque, à le completter.

Avant l'invention de l'harmonie, l'*accompagnement* des inſtruments & des voix, tout compoſé d'uniſſons & d'octaves, ne pouvoit ſervir qu'à renforcer le chant principal, à donner aux ſons plus d'intenſité. Telle étoit probablement la muſique ancienne; mais lorſqu'on a connu le mêlange heureux des diverſes conſonnances, les voix ont été chargées de remplir des parties différentes, & les inſtruments ſe ſont partagés ainſi que les voix. On a tracé à chacun d'eux des routes tantôt paralleles, tantôt obliques, qui toutes néanmoins tendiſſent à un même but, produiſiſſent un ſeul réſultat.

Ce concours harmonieux pouvoit plaire un moment à l'oreille, en la rempliſſant d'un bruit flatteur; mais il n'étoit ſuſceptible d'aucun deſſin, d'aucune expreſſion. Chacune des parties ayant un droit égal à l'attention des auditeurs, elle n'étoit pas plus attirée vers l'une que vers l'autre: leurs fibres ébranlées par des forces égales produiſoient

des ſenſations multipliées qui s'affoibliſſoient mutuellement. On a ſenti qu'on pouvoit donner à l'art plus d'étendue, & que pour y parvenir il falloit faire choix d'une partie principale, à laquelle toutes les autres ſeroient ſubordonnées, & qui ſeroit chargée du ſentiment que l'on voudroit particuliérement exprimer. C'eſt la voix ordinairement qui exécute cette partie principale: quelquefois c'eſt un inſtrument, comme dans les concertos. Cette voix peut être accompagnée auſſi par d'autres voix; mais elle l'eſt plus fréquemment & avec plus d'avantage par les inſtruments de l'orcheſtre, dont les ſons d'une nature différente lui permettent plus aiſément de ſe détacher.

La premiére loi de l'*accompagnement* eſt donc de laiſſer entendre le chant d'une manière très-diſtincte. Deſtiné à ſeconder la mélodie, il ne doit pas lutter contre elle. Plus le compoſiteur aura voulu répandre dans le chant d'agrément & de graces, plus l'*accompagnement* doit en être privé. Ainſi dans le *cantabile*, par exemple, où le chanteur a le droit de ſemer tous les ornements que lui inſpire le goût, l'*accompagnement* doit être extrêmement ſimple: qu'il indique ſeulement l'harmonie; évitez dans l'étendue d'une même meſure les intervalles diſjoints, tout ce qui a la moindre apparence de chant. Laiſſez même quelquefois à la baſſe ſeule le ſoin de marquer les tems forts; elle eſt plutôt l'appui de l'harmonie qu'un véritable *accompagnement*.

Mais la voix ne ſauroit tout dire; elle ſe repoſe quelquefois, & ſouvent ſon repos ne doit pas être un ſilence. C'eſt à l'orcheſtre à remplir ces intervalles, mais alors la partie principale a ſeulement changé de lieu, au lieu d'être remplie par la voix, elle l'eſt par un ou par pluſieurs inſtruments de l'orcheſtre, auquel les autres ſervent d'*accompagnement*. Si le goût muſical demande qu'une phraſe de chant ſoit répétée, mais qu'en même tems l'expreſſion ou la convenance poétique ne permette ce retour qu'à une partie de cette même phraſe, vous y ſuppléez par l'*accompagnement*: c'eſt lui qui complette la penſée. A-t-on à exprimer de ces idées intermédiaires auxquelles il ſemble qu'on réponde quand on s'entretient avec ſoi-même, la ſymphonie eſt encore chargée de cet emploi. Il s'établit alors entre elle & le chant une ſorte de dialogue. La voix rend les penſées qui échappent au perſonnage dramatique; la ſymphonie indique celles qu'il ne dit pas; elle eſt, pour ainſi dire, ſon organe intérieur. Mais dans ces cas où l'orcheſtre eſt le rival de la voix, il eſt lui-même partie principale. Les phraſes de chant également partagées entre l'une & l'autre ne ſont jamais confondues: elles ne ſe font point entendre à la fois, mais toujours ſucceſſivement.

Si votre chant eſt très-marqué; ſi les graces de la mélodie & l'expreſſion des paroles conſiſtent principalement dans les formes; ſi enfin, loin de permettre au chanteur de les altérer, vous avez intérêt à les rendre plus ſenſibles, l'*accompagnement* vous en fournit les moyens: que les violons doublent votre chant, ſoit à l'uniſſon *ou* à l'octave, ſoit à la tierce ou à la ſixte (car l'unité n'eſt pas détruite entre les parties, tant qu'elles ont une marche parallèle); que la viole ſuive la baſſe & ne la quitte que dans les cas rares où vous voulez remplir l'harmonie. Avez-vous même une phraſe privilégiée que vous vouliez rendre plus ſaillante? que tous vos inſtruments l'accompagnent à l'uniſſon: l'abſence de l'harmonie la fera reſſortir davantage; ainſi l'acteur habile détache d'une tirade le vers qu'il veut faire remarquer, & abandonne, pour le rendre plus ſenſible, la cadence de la déclamation.

Ce genre d'*accompagnement* où le chant eſt doublé par une partie de l'orcheſtre, eſt celui qu'on emploie le plus ordinairement, parce que c'eſt à la voix que l'expreſſion eſt le plus ſouvent réſervée. Mais ſi vous avez à exprimer la crainte, la fureur, le déſeſpoir, quelque paſſion violente, la voix n'y peut ſuffire, & c'eſt à l'orcheſtre à ſuppléer au défaut de ſes moyens. C'eſt pour ces momens que ſont réſervés ces groupes uniformes de ſons, ces batteries conſtantes qui inſpirent aux auditeurs le trouble qu'il doit ſuppoſer dans l'ame de l'acteur. C'eſt ce que les italiens appellent *oſtinazione*, & ce que nous nommons *accompagnement contraint*. Le plus grand effet doit réſulter de cet *accompagnement*, mais il faut qu'il ſoit fait avec beaucoup d'adreſſe. Le chant de la voix doit être extrêmement ſimple, tel même, qu'il paroîtroit nud s'il étoit iſolé. Il ſemble alors que le perſonnage trop agité pour rendre ce qu'il éprouve, ſe contente d'en faire le récit & laiſſe à la ſymphonie le ſoin de l'exprimer. Si quelque trait de chant échappé à l'orcheſtre ou à la voix, vient interrompre ce déſordre, que l'*obſtination* ceſſe, pour reprendre enſuite. Gardez-vous ſoigneuſement d'employer deux puiſſances à la fois. L'air de Didon:

Hélas! pour nous il s'expoſe,

peut ſervir de modele en ce genre.

Quelquefois dans le genre gracieux même on emploie l'*accompagnement contraint*, mais il faut alors qu'il ſoit très-monotone; point d'écarts, point d'intervalles brillants; rien qui puiſſe diſtraire de l'attention que la mélodie exige. C'eſt un ruiſſeau dont l'uniforme & doux murmure loin d'interrompre la rêverie, ne ſemble fait que pour l'inſpirer; que cet *accompagnement* ne ſoit exécuté que par une partie de l'orcheſtre, comme la viole, les ſeconds violons; que les premiers, que les deſſus en général doublent le chant & ſoutiennent la voix. Conſultez pour exemple l'air de Renaud:

Barbare amour, tyran des cœurs.

Le genre comique ordinairement exécuté par des chanteurs moins habiles, où les airs de baſſe ſont plus multipliés, où la mélodie à des formes moins précieuſes, & où l'on donne à l'orcheſtre plus de

choſes à exprimer, admet plus fréquemment que tout autre *l'accompagnement* contraint.

Il nous reſte à parler des *accompagnements* avec inſtrument obligé; genre quelquefois agréable, mais ſujet à beaucoup d'inconvéniens, & dont il faut craindre d'abuſer.

Que dans un monologue, un perſonnage dramatique s'entretienne avec ſa penſée, avec l'écho, avec les objets qui l'entourent & auxquels le poëte ſuppoſe une ſorte de ſenſibilité, l'imitation de ces objets pourra être exprimée par un ou pluſieurs inſtrumens de l'orcheſtre, qui correſpondront avec l'acteur en ſcene. Ainſi dans l'air de Dardanus (de Sacchini),

Jour heureux, eſpoir enchanteur,

le baſſon & le hautbois, en répétant alternativement le chant de la voix même, en y mêlant quelques traits analogues, ſemblent exprimer le calme qui vient d'être rendu au cœur de Dardanus, & que la nature animée partage avec lui. Mais trop ſouvent on n'a d'autre intention que celle de faire briller le talent de l'*inſtrumentiſte*, & de mettre ſon habileté aux priſes avec celle de la voix. Ce n'eſt alors qu'une ſymphonie concertante, un morceau de concert qui ne peut être admis dans le genre dramatique; & puiſque la voix a la faculté d'exprimer des idées, n'eſt-ce pas la dégrader que de la contraindre à ne rendre que des ſons?

Les inſtrumens obligés ſervent quelquefois à peindre des objets phyſiques, comme le chant des oiſeaux, le murmure d'un ruiſſeau, &c., mais il faut être ſobre de ces ſortes de peintures toujours imparfaites; il faut ſur-tout éviter de les rendre ſimultanées, de vouloir peindre trop d'objets à la fois. Qu'un perſonnage, par exemple, amené par le poete dans un payſage délicieux détaille le tableau de tout ce qui l'environne; ſi le compoſiteur donne un roulis monotone aux ſeconds violons & aux violes, pour imiter le murmure des ruiſſeaux; que les premiers violons, par des trilles plus aigus, cherchent à peindre le frémiſſement du feuillage; que des flûtes expriment la douceur des zéphirs; que les hautbois, en oppoſition avec les baſſons, y ajoutent le chant de différents oiſeaux, & que la voix en même tems prononce les paroles qui ſervent d'interprètes à toutes ces imitations; loin qu'il en réſulte un tout agréable, toutes ces diverſes expreſſions ſe détruiront l'une l'autre, on n'aura qu'un tableau vague & confus.

C'étoit le défaut de l'ancienne muſique françoiſe, & Rouſſeau le lui reproche ſouvent. Comme on donnoit peu de chant à la partie principale, on tâchoit d'en donner à toutes les parties, & cette multiplicité de mélodie ne laiſſoit plus rien diſtinguer.

Nous avons étendu cet article pour donner une idée de la diſtribution des inſtruments d'orcheſtre, lorſqu'ils doivent ſervir d'*accompagnement*: en voici le réſumé.

Que vos violons qui doivent exécuter les deſſus marchent le plus ſouvent parallelement avec le chant, aux diſtances exigées par l'harmonie. Si vous deſtinez le ſecond à un *accompagnement contraint*, que le chant du moins ſoit doublé par le premier; car, encore une fois, c'eſt le chant que vous devez principalement faire entendre. Si vous vous écartez de cette règle pour l'eſpèce d'*accompagnement* indiqué plus haut, que ce ſoit rarement & ſeulement lorſqu'il s'agit de produire un grand effet. En général plus l'*accompagnement* contraint a de charmes, plus il faut craindre d'en abuſer. On n'entend que trop aujourd'hui de ces batteries inſignifiantes qui, n'ayant rien à exprimer, ne ſont plus qu'un vain bruit. Si les paroles ne vous offrent point d'expreſſion déterminée, contentez-vous d'y faire un chant gracieux, & de les accompagner ſimplement; mais j'avoue qu'un beau chant eſt moins facile à trouver qu'un arpège.

Que vos violes chargées de la partie intermédiaire ſuivent la marche de la baſſe; ne les employez même que pour remplir l'harmonie lorſque cela eſt néceſſaire; ſouvent elles ſervent avec ſuccès à renforcer l'expreſſion des ſeconds violons.

Ne prodiguez pas les inſtrumens à vent. Les cors, les hautbois doivent être réſervés pour les coups de force; pour les oppoſitions des *forte* au *piano*; pour remplir, par quelques traits de chant, les intervalles de la voix; pour former de ces tenues qui lient l'harmonie, lorſque le reſte de l'orcheſtre ne rend que des ſons pincés ou détachés.

Soyez encore plus ſobre du baſſon. Autrefois dans l'ancienne muſique françoiſe, on écrivoit preſque toujours pour cet inſtrument une partie ſéparée; mais comme il ne donne guère, dans ſon diapaſon ordinaire, que des ſons graves & ſourds, cette partie intermédiaire ne pouvoit être qu'un rempliſſage le plus ſouvent confus. Aujourd'hui que les françois ont modelé leur ſtyle ſur celui de l'Italie, on ne fait plus faire au baſſon que la partie de la baſſe, excepté dans les morceaux à inſtrument obligé, où on l'emploie quelquefois comme moyen d'expreſſion, ou pour ſervir de baſſe aux hautbois récitants.

Ce que j'ai dit en général des inſtruments à vent, je le dirai des flûtes, des clarinettes, des tromboni, &c. On en peut faire un uſage heureux dans quelques peintures, mais il faut en être avare comme rempliſſage, & ſe rappeller que Pergoleze & les compoſiteurs de ſon tems faiſoient beaucoup d'effet ſans tous ces moyens.

Il devroit être ſuperflu de répéter ce conſeil pour les trompettes & les timbales: ces inſtruments ne ſemblent faits que pour accompagner des marches, pour exprimer des combats. Cependant la manie de produire des effets eſt devenue ſi grande & les moyens ſi bornés, qu'on ne fait preſque plus d'opéra ſans timballes & ſans trompettes. On en a mis juſque dans des airs de bergers. (*M. Framery.*)

ACCOMPAGNEMENT, ACCOMPAGNER. Ces deux mots ſont du nombre de ceux qui font le mieux ſentir combien le langage de la muſique eſt

Digitized by Google

encore vague & imparfait. Nous aurons fouvent occaſion de faire remarquer ce défaut de préciſion dans des termes qu'on emploie ſouvent ſans s'en rendre compte, & dont l'acception mal entendue ne laiſſe dans l'eſprit que des notions incomplettes ou confuſes, ce qui nuit beaucoup plus qu'on ne le croit aux progrès de l'art. On jugera toujours mal d'un art, lorſqu'on ne ſaura ni apprécier les moyens divers dont il ſe ſert, ni diſcuter les principes de ſes effets les plus intéreſſants; & l'artiſte perdra un grand mobile d'encouragement & de lumière, lorſque le jugement de ſes ouvrages ne ſera ſoumis qu'à l'inſtinct aveugle d'un public ignorant, ou, ce qui eſt encore pis, aux idées vagues ou fauſſes des demi-connoiſſeurs. Quelques obſervations ſur l'abus que de bons eſprits ont fait quelquefois du mot *accompagnement*, vont ſervir à éclaircir & à juſtifier nos plaintes à cet égard.

On trouve dans le ſupplément de l'encyclopédie, un article *accompagnement*, écrit par un excellent littérateur qui n'a point étudié la muſique. Nous n'avons pas cru devoir réimprimer ici cet article, parce que les principes qui y ſont développés nous ont paru plus propres à répandre des nuages que des lumières ſur le ſujet qui y eſt traité.

Cet écrivain regarde d'abord *le concours des inſtruments avec la voix*, comme *une des plus grandes licences que la muſique s'eſt données*: il cherche enſuite une hypothèſe qui explique cette grande licence, & il en trouve le principe dans la nature.

Quel eſt ce principe? C'eſt la réſonnance du corps ſonore. On ſait que chaque ſon eſt accompagné d'autres ſons qui forment enſemble un accord. « Le » premier modèle de l'*accompagnement* eſt donc ce » compoſé harmonieux, & *ſa première règle* eſt » d'imiter l'accord donné par la nature ». Telle eſt la théorie de l'auteur.

Tout cela avoit déjà été avancé par Rameau, mais d'une manière plus générale. Ce grand théoriſte ayant fondé tout ſon ſyſtême d'harmonie ſur la réſonnance du corps ſonore, s'étoit tellement paſſionné pour ce phènomène phyſique, qu'il finit par le regarder comme le principe même des mathématiques, & comme le ſymbole d'un des plus auguſtes myſtères de notre religion. Dans un écrit, intitulé *Erreurs ſur la muſique*, ouvrage de ſa vieilleſſe, où il entroit beaucoup d'humeur contre J. J. Rouſſeau, il avança que l'*accompagnement* repréſentoit le corps ſonore. J. J. Rouſſeau lui répondit dans une autre brochure où il réfuta victorieuſement cette aſſertion; & ce triomphe étoit facile. Pour peu qu'on ait les premières notions de l'harmonie, on voit évidemment que cette idée n'eſt pas ſoutenable, & il n'y a que l'ignorance de ces notions élémentaires qui puiſſe faire répéter une hypothèſe ſi gratuite, dont on ne pourroit tirer aucun réſultat utile, quand même elle ſeroit fondée. Nous nous diſpenſerons de faire ici un étalage de connoiſſances muſicales, qui ſeroient ſuperflues pour les perſonnes inſtruites, & inutiles à celles qui ne le ſont pas; il nous ſuffit de dire que l'harmonie a été pratiquée avant qu'on eût découvert la réſonnance du corps ſonore, & que ſi l'on avoit pris ce phénomène pour guide dans les premiers *accompagnements*, il auroit exclus de l'harmonie non-ſeulement toute diſſonance, mais même le mode mineur, qui eſt cependant auſſi naturel & a été auſſi en uſage que le majeur dans notre ancienne muſique d'égliſe, à laquelle nous devons la conſervation & les progrès de l'art.

L'auteur de l'article dont nous avons parlé, explique auſſi *la grande licence* de l'*accompagnement*, par une eſpèce de fiction poétique, qui n'eſt pas aiſée à comprendre. Une hypothèſe métaphyſique, quelque ingénieuſe qu'elle puiſſe être, ne paroit pas bien propre à répandre du jour ſur l'hiſtoire & les procédés de la muſique. Dans cet art, comme dans tous les autres, ce n'eſt qu'en tâtonnant & par degrés qu'on eſt arrivé aux plus belles découvertes. Nous croyons que pour expliquer l'origine & le principe de l'*accompagnement*, il eſt plus ſimple & plus ſûr de rechercher quels en ont été les premiers eſſais & les progrès ſucceſſifs.

Les peuples les plus groſſiers ont chanté & ont eu des inſtruments de muſique: il étoit naturel qu'ils exécutaſſent ſur ces inſtruments, en même tems qu'avec les voix, les chants ſimples que leur inſpiroit la nature.

Les hébreux chantoient leurs hymnes & leurs cantiques en s'accompagnant de divers inſtruments, & ils en avoient un très-grand nombre. Voyez l'article *Hébreux* (*muſique des*).

Le même uſage étoit commun chez les Grecs. Demonocus & Phémius dans Homere, Jolas dans Virgile, ſont repréſentés comme des eſpèces de Bardes qui chantoient leurs vers en s'accompagnant de la lyre.

« Pourquoi, dit Ariſtote dans un de ſes pro» blèmes, une chanſon nous fait-elle plus de plaiſir » accompagnée de la flûte que de la lyre? Eſt-ce » que le doux mêlé au doux en devient plus » agréable? ou ſeroit-ce que le ſon de la flûte a plus » d'analogie avec la voix humaine »?

On ſent que le poëte qui chantoit ſes vers ne pouvoit s'*accompagner* lui-même qu'avec un inſtrument à cordes, & qu'il falloit un autre muſicien pour l'*accompagner* de la flûte. Il paroit que les grecs ne connoiſſoient pas l'uſage d'*accompagner* le chant par un grand nombre d'inſtruments à la fois. « Pour» quoi, dit encore Ariſtote dans un autre problème, » aimons-nous mieux entendre une chanſon accom» pagnée d'une ſeule flûte ou d'une ſeule lyre, que » de pluſieurs inſtruments »?

Les romains imitèrent les grecs dans l'uſage d'unir au chant de la voix le ſon des inſtruments. Ils eurent même des orateurs qui ſe faiſoient *accompagner* d'une flûte pendant qu'ils haranguoient, ſans doute pour diriger ou ſoutenir leur voix, pour la ramener à ſes tons naturels, lorſque la chaleur de l'action l'en écartoit.

Digitized by Google

Dans les théatres d'Athènes & de Rome, les acteurs déclamoient, ou plutôt chantoient au ſon des inſtruments. C'étoit un véritable *accompagnement* muſical, mais qui n'avoit rien de merveilleux : il n'y avoit là ni fiction ni convention poétique : c'étoit l'enfance de l'art.

Lorſque les bouleverſemens ſucceſſifs des belles légiſlations de la Grèce & de l'Italie eurent replongé l'eſprit humain dans les ténèbres & preſque anéanti juſqu'aux traces des beaux-arts, des reſtes imparfaits, mais précieux, de la muſique ancienne ſe conſervèrent dans les temples chrétiens.

Dans les premiers ſiècles, la muſique de nos égliſes n'étoit exécutée que par des voix : enſuite elle fut accompagnée par des inſtruments ; mais les voix & les inſtruments chantoient à l'uniſſon ou à l'octave.

Lorſque le haſard en l'obſervation fit appercevoir que certains tons, quoique divers, pouvoient ſe faire entendre enſemble, non-ſeulement ſans bleſſer l'oreille, mais en produiſant un effet agréable, le contrepoint naquit. Alors les *accompagnemens* devinrent artificiels & variés ; mais comme ce nouvel art ne conſiſtoit d'abord qu'à faire exécuter à l'inſtrument qui accompagnoit, une note différente pour l'intonation, mais égale en valeur à celle que chantoit la voix, il n'en réſultoit que de ſimples accords, & l'inſtrument ne faiſoit proprement qu'*accompagner* la voix.

Lorſque la muſique, ſortant de l'enceinte des temples & ſe répandant dans la ſociété, ſervit à l'amuſement des cours & aux plaiſirs des particuliers, l'art s'étendit & ſe perfectionna ; les inſtruments ſe multiplièrent & l'exécution en devint plus libre & plus flexible ; le contrepoint prit une marche plus hardie ; alors les *accompagnemens* ſe variérent prodigieuſement. La partie inſtrumentale ne fut plus aſſervie à ſuivre le rythme & le deſſein de la partie chantante ; l'une montoit quand l'autre deſcendoit, couroit quand l'autre reſtoit immobile, procédoit par des notes brèves, inégales & multipliées quand l'autre marchoit par des notes longues, égales, &c. Lorſqu'enſuite, par les progrès des arts & du goût, la muſique unie à la poéſie & tranſportée ſur les théatres vint embellir de ſon charme les accens de la déclamation ; qu'elle fut employée à peindre toutes les affections, tous les mouvements de l'ame, & à animer tous les tableaux qui entrent dans une action dramatique ; la compoſition de la partie inſtrumentale fut deſtinée à produire les effets les plus divers, & il dut en réſulter par degrés une multitude infinie de combinaiſons nouvelles.

C'eſt alors que l'*accompagnement* ne ſe borna plus à ſuivre le mouvement du chant pour en fortifier les effets & l'enrichir par les accords de l'harmonie. Les différents inſtruments furent tour-à-tour des parties principales chargées d'expreſſions très-diſtinctes, & qui, en procédant ſur des deſſeins & des rythmes différents, n'étoient réunies en un tout que par l'unité de mode, de meſure & d'harmonie.

Cet article auroit beſoin d'être éclairci par des exemples ; mais avant d'en citer, nous allons réſumer les notions particulières qui nous paroiſſent devoir entrer dans l'idée générale d'*accompagnement*.

1°. Ce mot, dans ſon acception ſimple & familière, déſigne l'action d'aller, de marcher de compagnie avec quelqu'un ; ainſi il exprime très-bien l'union d'un ou de pluſieurs inſtruments avec une ou pluſieurs voix, exécutant enſemble le même chant.

2°. Ce mot indique auſſi un rapport de ſubordination de l'accompagnant à l'égard de l'accompagné. Ainſi la voix humaine étant regardée avec raiſon comme le premier des inſtruments, lorſqu'elle chante à l'uniſſon ou en accord avec un violon, une flûte, une harpe, on ne dira jamais qu'elle accompagne ces inſtruments, mais qu'elle en eſt accompagnée, lors même que l'inſtrument ſeroit la partie principale.

3°. Dans une ſymphonie ou un concerto, il y a une ou pluſieurs parties principales dont les autres parties ſont l'*accompagnement*.

On voit donc que les mots d'*accompagner* & d'*accompagnement* ne s'appliquent qu'aux inſtruments. Dans les muſiques d'égliſe exécutées ſeulement par des voix, comme le *miſerere* d'Allegri, il n'y a point d'*accompagnement*. Dans les compoſitions en harmonie exécutées de même par des voix ſeules, comme l'*O ſalutaris* de M. Goſſec, il n'y en a point. Cependant, s'il n'y avoit que le deſſus de ce trio qui fut chanté par une voix, & que les parties moyenne & baſſe fuſſent exécutées par un violon & un violoncelle, on diroit que ces deux inſtruments ſont l'*accompagnement* du chant.

On employera donc ces mots d'une manière préciſe, claire & naturelle, lorſqu'on dira que chez les anciens un poëte chantoit ſes vers, *accompagné* de la flûte ; que les chants de l'égliſe ſont *accompagnés* de l'orgue ; qu'on a exécuté une pièce de clavecin ou un concerto de harpe avec *accompagnement* de violon, &c. Dans une ſymphonie, dans un air, dans un chœur de théatre, on appliquera avec propriété le mot d'*accompagnement* à toutes les parties des inſtruments qui, ſuivant le mouvement du chant, n'auront d'autres fonctions que de le renforcer & de flatter l'oreille par les combinaiſons de l'harmonie.

Mais n'abuſera-t-on pas de ces mêmes termes, lorſqu'on les appliquera à des inſtruments qui, au lieu de *marcher de compagnie* avec la partie chantante, affecteront de ſuivre d'autres routes, auront un deſſein, un caractère différents, & quelquefois une expreſſion toute contraire ; qui devenant des *interlocuteurs* & non des *accompagnateurs*, provoqueront la voix, lui répondront, contraſteront avec elle, peindront ce qu'elle n'a fait qu'indiquer, exécuteront des phraſes entières d'une mélodie régulière & chantante, pendant que dans un point d'orgue, elle ſe repoſera pluſieurs meſures ſur une ſeule note, &c. ? L'orcheſtre n'eſt plus alors un *accom-*

Digitized by Google

pagnement du chant ; c'eſt, pour ainſi dire, un chœur de perſonnages intéreſſés à l'action, tantôt unis par des intérêts communs, tantôt contraſtants avec les acteurs par des paſſions différentes, & & qui, avec les voix & le langage qui leur ſont propres, expriment les ſentiments dont ils ſont animés.

Lorſque, par exemple, dans le premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, Calchas adreſſe à Diane une prière touchante pour fléchir ſon courroux, l'orcheſtre répond à chaque phraſe de la prière par un trait de violon qui, en commençant par une diſſonance marquée ſur les cordes aigues, & deſcendant diatoniquement par un mouvement précipité, ſemble exprimer avec énergie le courroux de la divinité inflexible, repouſſant les vœux du grand prêtre ; n'eſt-ce pas un étrange abus des mots que de donner le nom d'*accompagnement* à ce trait de ſymphonie qui contraſte d'une manière ſi frappante avec le deſſein & l'expreſſion du chant ?

Dans la fête du ſecond acte d'*Alceſte*, où le peuple ſe réjouit de la convaleſcence de ſon roi, vous entendez un air de flûte, plein de douceur & de grace, ſur lequel ce peuple danſe avec gaité : dans le même tems Alceſte, dans un coin de la ſcene, fait entendre un chant plein de gémiſſements & de larmes. N'eſt-ce pas encore confondre avec les termes les premières idées de l'art, que dire que l'air danſé eſt l'*accompagnement* de l'air chanté ? Cet air de flûte ſeroit un air de danſe charmant quand le chant d'Alceſte ne viendroit pas s'y joindre : ils ont deux caractères & deux rythmes divers ; ils ſe rencontrent & concourent à un même effet ; mais le premier n'a point été fait pour être l'*accompagnement* de l'autre.

Qu'on ſe rappelle la tempête qui fait l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* : au milieu de ce grand mouvement de l'orcheſtre, dont les différentes parties expriment le mugiſſement des flots, le ſifflement des vents, les murmures & les éclats du tonnerre ; des prêtreſſes éplorées arrivent en déſordre & ſont entendre leurs chants plaintifs pour implorer la clémence des dieux. Dira-t-on que la ſymphonie eſt l'*accompagnement* du chœur des prêtreſſes ? Cela ſeroit biſarre. Il n'y a perſonne qui ne ſente que cette ſymphonie auroit tout ſon effet muſical indépendamment du chant vocal ; que celui-ci n'eſt qu'acceſſoire au lieu d'être la partie principale, & qu'il ne s'unit au deſſein général que par la meſure & l'harmonie.

On pourroit croire que l'acception figurée d'un mot étant généralement convenue, il eſt aſſez indifférent que cette acception s'éloigne de la ſignification primitive du mot, & bleſſe un peu les règles d'une analogie rigoureuſe ; mais nous croyons qu'on ſe tromperoit en cela. La préciſion du langage a une prodigieuſe influence ſur la juſteſſe des idées. En confondant dans une même expreſſion des objets très-diſtincts, ils ſe confondent auſſi dans l'imagination ; ce qui trompe l'eſprit & peut égarer le goût.

Ainſi, en donnant le nom d'*accompagnement* à toute muſique inſtrumentale, qu'on entend en même tems que des paroles chantées, on met ſouvent ſur la même ligne les parties de l'art qui ne demandent que de la méthode avec celles qui demandent le plus de goût, d'invention & de génie.

Ce mot *accompagnement* ſuppoſant naturellement une idée de ſubordination de la part de la partie qui accompagne à l'égard de celle qui eſt accompagnée, on eſt conduit à croire que les plus beaux effets produits par l'orcheſtre ſont bien inférieurs pour le talent à ceux de la mélodie vocale. C'eſt l'erreur de preſque tous ceux qui n'ont point réfléchi ſur les impreſſions qu'ils reçoivent de la muſique & qui n'ont pas été doués par la nature de cette ſenſibilité exquiſe qui va bien plus loin que la réflexion. Accoutumés à ne porter leur attention qu'à la partie chantante, leur oreille n'eſt frappée que confuſément des effets de la partie inſtrumentale ; mais elle agit ſur leurs ſens & ſur leur ame ſans qu'ils ſe rendent compte de ſon action ; & dans les morceaux les plus paſſionnés, dans les tableaux les plus énergiques de la muſique théatrale, c'eſt preſque toujours de l'orcheſtre que partent les traits d'expreſſion les plus pénétrants & les plus ſublimes. Je n'en citerai qu'un exemple, & il ſeroit aiſé de les accumuler. Lorſque Ubalde vient trouver Renaud dans les jardins d'Armide, il lui adreſſe ce vers, *Notre général vous appelle*, ſur un chant ſimple qui commence ſans *accompagnement* ; mais au milieu de la phraſe, les principaux inſtruments de l'orcheſtre, animés par la trompette & la timbale, s'élevent tout-à-coup, & font entendre un bruit de guerre dont l'effet eſt irréſiſtible. On croit entendre le cri d'une armée entière. A la centième comme à la première repréſentation de l'Armide de Gluck, ce trait d'orcheſtre, auſſi ſimple que ſublime, a produit conſtamment un mouvement extraordinaire. Un critique qui diroit de ce vers : l'*accompagnement* en eſt beau, mais le chant en eſt bien commun, diroit une grande puérilité. Nous avons entendu cependant beaucoup de raiſonnements de cette eſpèce, dont le principe eſt toujours dans la fauſſe idée qu'on ſe fait de la muſique inſtrumentale & de ce qu'on appelle *accompagnement*.

Le chant de la voix humaine a ſans doute un charme particulier que ne peut égaler aucun inſtrument ; mais les combinaiſons de ce chant ſont bien bornées, en comparaiſon de celles d'une multitude d'inſtruments dont les ſons très-divers, le diapaſon plus étendu, l'exécution plus libre & plus perfectionnée varient à l'infini les couleurs & les teintes ſur la palette du compoſiteur. Il y a même une multitude d'effets qui ne peuvent être produits que par la muſique inſtrumentale. La voix ne peut avoir qu'un caractère, ne peut rendre qu'une expreſſion. L'orcheſtre ſeul peut compoſer des tableaux. Citons encore un exemple. Renaud ſe trouve, ſans le ſavoir, dans les jardins d'Armide ; il eſt frappé de toutes les beautés naturelles dont il eſt environné & auxquelles l'art magique ajoute encore un charme

Digitized by Google

particulier ; il contemple, il admire : le murmure des eaux, la fraîcheur des ombrages, le parfum des fleurs, le chant des oiseaux le plongent dans une voluptueuse ivresse qui le conduit au sommeil. Comment Lulli a-t-il traité ce monologue ? Comme il devoit le faire dans son tems, où l'art étoit dans l'enfance, & où la musique instrumentale étoit encore timide & infiniment bornée. Il en a fait un air d'un chant naturel & agréable, avec un *accompagnement* d'un mouvement doux & presqu'uniforme. Le chevalier Gluck qui a porté dans la musique théâtrale des vues si nouvelles, si grandes & si vraies, a senti qu'il falloit suivre une autre route ; que c'étoit dans l'orchestre que devoit être la véritable expression, c'est-à-dire, la peinture d'un lieu enchanté, où le personnage ne fait que contempler ce qu'il voit & ce qu'il éprouve. Il a donc composé une symphonie d'un caractère gracieux, brillant & doux, & d'un mouvement continu ; où les différentes parties s'animant par degrés, expriment successivement le murmure des ruisseaux & le chant des oiseaux, & auxquelles Renaud vient unir sa voix par des phrases coupées, d'un chant simple, mais élégant, & exprimant la mollesse & la langueur que l'enchantement magique a jettées dans l'ame du héros. Ce morceau d'un goût exquis & d'une exécution charmante est constamment applaudi. Cependant un journaliste imprima dans le tems que le monologue avoit *réussi par les accompagnements*. Ses observations occasionnerent une discussion polémique, dans laquelle on traita la question que nous venons de développer ; les raisons qu'on opposa au censeur du chevalier Gluck étoient fondées sur les mêmes principes que ceux que nous venons d'établir : nous en citerons un passage qui nous paroît propre à éclaircir & à confirmer nos principes.

« Dans une symphonie, comme dans un air, il » y a un motif, un sujet de chant, qui est exécuté » par un ou plusieurs instruments, & qui passe quelquefois d'un instrument à un autre. L'instrument » qui exécute cette partie principale, s'appelle, » ainsi que la voix qui exécute un chant, la partie » récitante. On y joint d'autres instruments pour » fortifier ou embellir le sujet, & pour compléter » l'harmonie : ce sont ces instruments qui forment » l'*accompagnement*. Ainsi une symphonie où la partie récitante est exécutée par les instruments, ne » peut jamais être appellée un *accompagnement* lors » même que la voix s'y mêle. Telle est précisément » la symphonie du monologue de Renaud : j'ai dit » qu'elle n'accompagnoit rien ; parce qu'en effet, » toute la première partie s'exécute avant que Renaud prononce un son, & que le tableau n'en est » pas moins complet ; & lorsque la voix vient s'y » joindre, ce n'est plus qu'un nouvel instrument » qui entre dans l'harmonie, comme le pourroit » faire un hautbois ou un cor, & dont le chant se » raccorde avec le dessein, mais ne devient point la » partie principale ».

L'auteur de ces réflexions avoit dit aussi que le chant de Renaud étoit une espèce de récitatif chantant & mesuré, qui n'étoit qu'une partie subordonnée & qui étoit plutôt l'*accompagnement de la symphonie*, que la symphonie n'étoit l'*accompagnement* du chant. Cette manière de s'exprimer parut aussi nouvelle qu'étrange à quelques personnes : La voix *accompagner* les instruments ! Malheureusement pour le critique qui la releva & qui faisoit grand cas du dictionnaire de Rousseau, on lui montra que Rousseau s'étoit exprimé de même en parlant du récitatif mesuré (voyez cet article) ; mais cette expression n'en auroit pas été moins claire & moins exacte, quand elle n'auroit pas eu pour elle l'autorité d'un si grand maître.

Les censeurs du Chevalier Gluck, pour rabaisser les grands effets qu'il a su tirer de ses *accompagnements*, ont écrit que *le mérite de la partie instrumentale consistoit principalement dans la beauté des accords & dans les effets qui résultent de leur combinaison* Cette proposition paroîtra bizarre à ceux qui ont écouté la musique avec quelque attention & avec des oreilles exercées. Lorsqu'on entend l'ouverture du *Stabat* & celle d'*Iphigénie en Aulide*, on trouve tout autre chose que des accords dans ces deux sublimes morceaux ; on y reconnoît des desseins caractérisés & suivis, de grands effets résultants de la variété & du contraste des formes & des mouvements ; des *chants* réguliers & expressifs, appropriés aux voix différentes des instruments, & tout aussi distincts de l'harmonie que s'ils étoient exécutés par des voix humaines. Ce mérite-là n'a rien de commun avec la beauté & la combinaison des accords.

Le mérite des symphonies de Corelli & de Handel peut consister principalement dans la beauté des accords ; mais les belles symphonies d'Haydn & de Boccherini ont un genre de mérite bien supérieur à celui-là pour l'effet, quoique le premier soit très-grand & très-rare.

Il n'y a dans la musique vocale aucun genre de beauté qui ne soit propre à la musique instrumentale ; il y en a beaucoup auxquels le chant de la voix seule ne peut atteindre, & qui ne peuvent être produits que par le concours des instruments. Les plus beaux effets de la musique peuvent donc se trouver dans ce qu'on appelle les *accompagnements* ; & ceux qui croient que le génie, la grace, l'expression, appartiennent plus particulièrement à la mélodie vocale qu'à l'instrumentale, écoutent la musique sans l'entendre. (*M. Suard.*)

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique ; c'est plus particulièrement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'*accompagnement*. Nous avons suffisamment expliqué dans les précédents articles en quoi consiste cet accompagnement. Nous ajouterons seulement que ce mot même avertit celui qui accompagne dans un concert, qu'il n'est chargé

chargé que d'une partie acceſſoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que ſi-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les concertans & les auditeurs; plus il croit ſe faire admirer, plus il ſe rend ridicule, & ſi-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à ſoi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois ſa vanité & ſon mauvais goût. Pour *accompagner* avec intelligence & avec applaudiſſement, il ne faut ſonger qu'à ſoutenir & faire valoir les parties eſſentielles; & c'eſt exécuter fort habilement la ſienne que d'en faire ſentir l'effet ſans la laiſſer remarquer.

ACCORD, *ſ. m.* Union de deux ou pluſieurs ſons rendus à la fois, & formant enſemble un tout harmonique.

L'harmonie naturelle produite par la réſonnance d'un corps ſonore eſt compoſée de trois ſons différents, ſans compter leurs octaves, leſquels forment entre eux l'*accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puiſſe entendre; d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainſi pour rendre complette l'harmonie, il faut que chaque *accord* ſoit au moins compoſé de trois ſons. Auſſi les muſiciens trouvent-ils dans le trio la perfection harmonique, ſoit parce qu'ils y emploient les *accords* en entier, ſoit parce que dans les occaſions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perſuader le contraire, en lui préſentant les ſons principaux des *accords*, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez *Trio*.) Cependant, l'octave du ſon principal produiſant de nouveaux rapports & de nouvelles conſonnances par les compléments des intervalles, (voyez *Complément*), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'enſemble de toutes les conſonnances dans un même *accord*. (Voyez *Conſonnance*.) De plus, l'addition de la diſſonnance (voyez *Diſſonnance*.), produiſant un quatrième ſon ajouté à l'*accord* parfait, c'eſt une néceſſité, ſi l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrième partie pour exprimer cette diſſonnance. Ainſi la ſuite des *accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre parties.

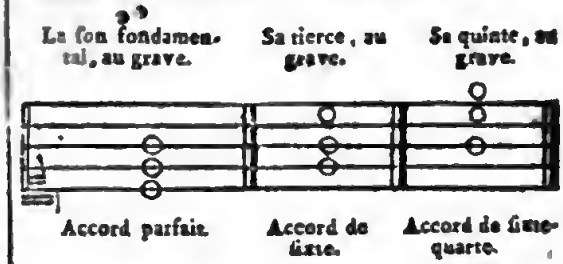
On diviſe les *accords* en parfaits & imparfaits. L'*accord* parfait eſt celui dont nous venons de parler, lequel eſt compoſé du ſon fondamental au grave, de ſa tierce, de ſa quinte & de ſon octave; il ſe ſubdiviſe en majeur ou mineur, ſelon l'eſpèce de ſa tierce. (Voyez *Majeur*, *Mineur*.) Quelques auteurs donnent auſſi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même diſſonnants, dont le ſon fondamental eſt au grave. Les *accords* imparfaits ſont ceux où règne la ſixte au lieu de la quinte, & en général tous ceux où le ſon grave n'eſt pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la baſſe fondamentale, ſont fort mal appliquées: celles d'*accords* directs ou renverſés, ſont beaucoup plus convenables dans le même ſens. Voyez *Renverſement*.

Les *accords* ſe diviſent encore en conſonnants & diſſonnants. Les *accords* conſonnants ſont l'*accord* parfait & ſes dérivés: tout autre *accord* eſt diſſonnant. Nous allons donner une table des uns & des autres, ſelon le ſyſtême de M. Rameau.

TABLE de tous les accords reçus dans l'harmonie.

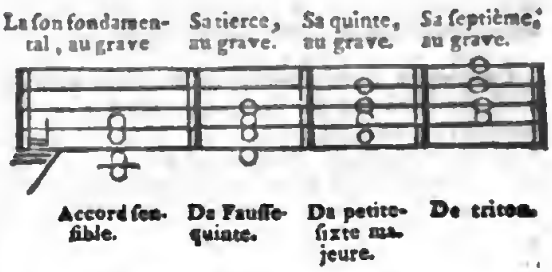
ACCORDS FONDAMENTAUX.

Accord parfait & ſes dérivés.



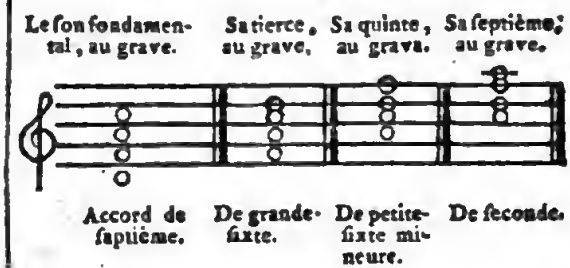
Cet *accord* conſtitue le ton, & ne ſe fait que ſur la tonique: ſa tierce peut être majeure ou mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le mode.

Accord ſenſible ou dominant, & ſes dérivés.



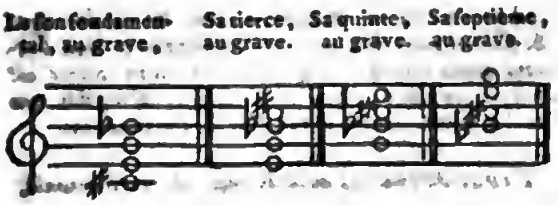
Aucun des ſons de cet *accord* ne peut s'altérer.

Accord de ſeptième & ſes dérivés.



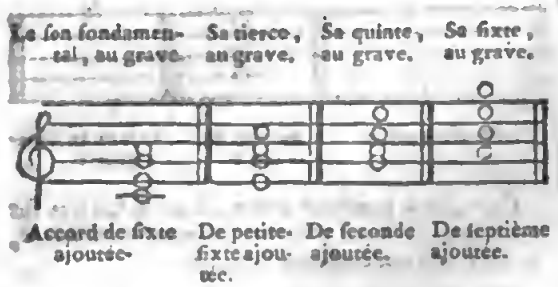
La tierce, la quinte & la ſeptième peuvent s'altérer dans cet *accord*.

Accord de ſeptième diminuée & ſes dérivés.



Aucun des ſons de cet *accord* ne peut s'altérer.

Accord de ſixte ajoutée & ſes dérivés.



Nous joignons ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*accord* de ſeptième.

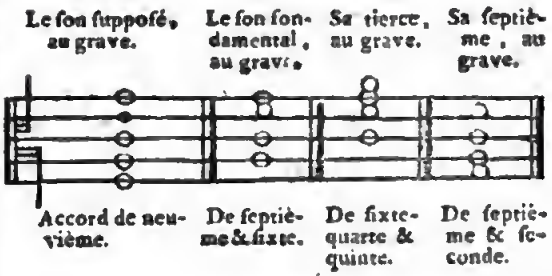
Ce dernier renverſement de ſeptième ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *accord* de ſeptième, & que l'*accord* de ſeptième eſt fondamental. Cette raiſon paroit peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la grande-ſixte comme un renverſement; puiſque, dans les propres principes de M. Rameau, ce même *accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

Accord de ſixte ſuperflue.

Cet *accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes ſons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *accord* de petite-ſixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la quinte à la quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.
(Voyez *Suppoſition.*)

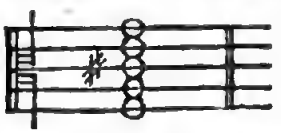
Accord de neuvième & ſes dérivés.



C'eſt un *accord* de ſeptième auquel on ajoute un cinquième ſon à la tierce au-deſſous du fondamental.

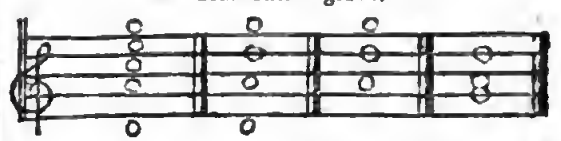
On retranche ordinairement la ſeptième, c'eſt-à-dire, la quinte du ſon fondamental, qui eſt ici la note marquée en noir; dans cet état l'*accord* de neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la baſſe.

Accord de quinte ſuperflue.



C'eſt l'*accord* ſenſible d'un ton mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la médiante: ainſi c'eſt un véritable *accord* de neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la quarte diminuée que donneroit avec la note ſenſible le ſon ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle quarte eſt un intervalle banni de l'harmonie.

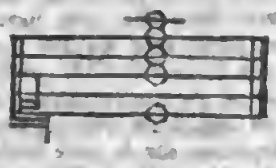
Accord d'onzième ou quarte.



C'eſt un *accord* de ſeptième, au-deſſous duquel on ajoute un cinquième ſon à la quinte du fondamental. On ne frappe guère cet *accord* plein, à cauſe de ſa dureté: on en retranche ordinairement la neuvième & la ſeptième; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

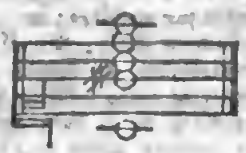
Digitized by Google

Accord de septième superflue.



C'eſt l'*accord* dominant ſous lequel la baſſe fait la tonique.

Accord de ſeptième ſuperflue & ſixte mineure.



C'eſt l'*accord* de ſeptième diminuée ſur la note ſenſible, ſous lequel la baſſe fait la tonique.

Ces deux derniers *accords* ne ſe renverſent point, parce que la note ſenſible & la tonique s'entendroient enſemble dans les parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *accords* ſoient pleins & complets dans cette table, comme il le falloit pour montrer tous leurs élémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toûjours, & on le doit très-rarement. Quant aux ſons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *accords*, c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du compoſiteur. Voyez *Compoſition*, *Melodie*, *Effet*, *Expreſſion*, &c. (*Rouſſeau.*)

Fin de la table des accords.

Le reſpect que nous devons avoir pour tout ce qui eſt ſorti de la plume de Rouſſeau, nous a obligés de donner en entier cet article, malgré les erreurs dont il eſt rempli: nous allons y revenir pour détruire ce qu'il contient de faux, & ſuppléer à ce qu'il a d'inſuffiſant.

« On diviſe les *accords* en parfaits & en *imparfaits*, &c. ». Cette diviſion n'exiſte plus aujourd'hui. Les *accords* ne ſe diviſent qu'en conſonnans & en diſſonnans. L'oppoſé de l'*accord* parfait eſt un *accord* diſſonnant.

« Cet *accord* (l'*accord* parfait, dit Rouſſeau au » commencement de ſa table) conſtitue le ton & » ne ſe fait que ſur la tonique, &c. ».

L'*accord* parfait ſe fait ſur toutes les notes de la gamme, excepté ſur la ſeptième, parce que cette ſeptième n'a point ſa quinte juſte; condition eſſentielle pour qu'un *accord* ſoit parfait. Il ſe fait particuliérement ſur la tonique, ſur la quatrième & ſur la cinquième du ton. Il ne conſtitue donc pas le ton eſſentiellement, à moins qu'on ne prétende que l'on module toutes les fois qu'on fait entendre un *accord* parfait. Toutes les notes qui portent cet *accord* dans le cours d'un morceau, ſans qu'il ſoit amené par une cadence parfaite, ſont appellées par Bemſy, *notes cenſées toniques*. Il ſentoit que ce ne pouvoit pas être des toniques véritables; mais imbu de ce préjugé que toute note qui porte l'*accord* parfait doit être une tonique, il n'oſoit pas les dépouiller tout-à-fait de cette qualité. L'*accord* parfait ne conſtitue donc le ton qu'au commencement d'un morceau, & lorſqu'enſuite il eſt amené par une cadence parfaite. Voyez *Cadence*.

« *Accord* de ſeptième & ſes dérivés. La tierce, » la quinte & la ſeptième peuvent s'altérer dans » cet *accord* ».

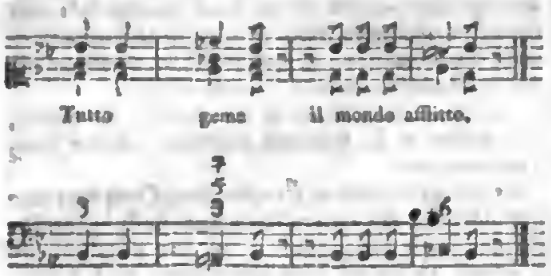
Ce précepte a beſoin d'explication. Cette ſeptième que l'on fait ſur toutes les notes de la gamme, excepté ſur la cinquième, pour être diſtinguée de celle qui ſe fait ſur cette cinquième, c'eſt-à-dire, ſur la dominante, doit être compoſée différemment. Le caractère ſpécial de la ſeptième de dominante, eſt d'avoir la tierce majeure & la ſeptième mineure. Ainſi, lorſque la tierce d'une ſeptième ſimple eſt majeure, ſa ſeptième doit être auſſi majeure, lorſque cette ſeptième eſt mineure, il faut que ſa tierce ſoit également mineure. La quinte eſt fauſſe lorſque cette ſeptième ſe fait ſur la ſeconde du ton dans le mode mineur, & ſur la ſeptième dans le mode majeur.

« *Accord* de ſixte ajoutée, &c. » Cet *accord*, que Rameau & d'autres auteurs ont préſenté comme un *accord* fondamental, a donné lieu à beaucoup de diſcuſſions, de querelles même, & lui a cauſé particuliérement beaucoup d'embarras, pour le concilier avec celui de la ſeptième ſimple, qui ſe fait ſur la ſeconde note du ton, & dont il n'eſt que le renverſement; il lui a fait imaginer le double emploi (voyez *ce mot*) qu'on a long-tems tourné en ridicule & qu'on a fini par oublier. Aujourd'hui cet *accord* paroit n'être plus admis comme fondamental, au moins dans la pratique; il n'eſt plus guère employé, par les meilleurs auteurs, que comme renverſement de l'*accord* de ſeptième. Voyez aux mots *Sixte ajoutée*, *Soudominante*, les raiſons qu'on a eues de n'en pas faire de diſtinction. Nous dirons ſeulement ici qu'elle eſt abſolument inutile, & qu'en conſidérant que tous les *accords* dans leur ordre direct, ſont formés de tierces ajoutées les unes ſur les autres; on ne peut s'accoutumer à regarder, comme direct, un *accord* dont le quatrième ſon fait ſeconde avec le troiſième, & ſixte avec le ſon donné pour fondamental. Ce prétendu *accord* de ſixte ajoutée n'a fait qu'embrouiller exceſſivement l'harmonie ſans aucun avantge; & nous renvoyons, pour le pratiquer, à l'*accord* de ſeptième ſimple & à ſes dérivés.

« ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE: cet *accord* » ne ſe renverſe point, dit Rouſſeau; ce n'eſt pro» prement qu'un *accord* de petite ſixte majeure,

» dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue » quelquefois la quinte à la quarte ».

Il y a un aſſez grand nombre d'erreurs dans ce peu de lignes. 1°. Des modernes ont oſé renverſer cet *accord* & employer la tierce diminuée avec ſuccès. On trouve dans la *Paſſione di Geſù Criſto*, miſe en muſique par M. Paiſiello, ce paſſage qui fait un très-bon effet.



Nous avons préféré cet exemple, parce qu'il préſente à la fois l'*accord* direct complet, celui de ſeptième & tierce diminuées; & ſon renverſement, celui de ſixte ſuperflue. On y voit que ce dernier *accord* n'eſt point, comme le dit Rouſſeau, « le pro» duit d'une petite ſixte majeure », mais celui d'une ſeptième diminuée, dont la tierce eſt altérée. (Voyez *Sixte ſuperflue.*) Rouſſeau a donc eu tort de dire, en parlant de cette ſeptième, qu'aucun de ſes ſons ne pouvoit s'altérer? Obſervez que dans le renverſement on eſt obligé de retrancher la quinte, parce qu'en ſa qualité de ſeptième du ſon fondamental, elle doit deſcendre. Or, la note qui porte la ſixte ſuperflue devant deſcendre également, il en réſulteroit deux quintes juſtes par mouvement ſemblable, ſucceſſion proſcrite par l'oreille. C'eſt pour éviter cette faute, & néanmoins compléter l'*accord*, que les françois le rempliſſent quelquefois avec la quarte au lieu de la quinte. Ainſi à la ſixte ſuperflue citée par Rouſſeau *fa ré ♯*, accompagnée de ſa tierce *la*, ſi l'on ajoute la quarte *ſi*, dans l'*accord* parfait *mi ſol ♯ ſi* qui doit ſuivre, le *ſi* reſtera à ſa place. Si au contraire on mettoit la quinte *ut*, elle ſeroit obligée de deſcendre ſur le *ſi* en même tems que le *fa* deſcendroit ſur le *mi*, ce qui ſeroit deux quintes.

Les italiens, les allemands, &c. qui ne ſe croient pas obligés de compléter un *accord* pour produire des effets, n'accompagnent ordinairement la ſixte ſuperflue que de la tierce. Ils font quelquefois entendre la quinte dans le cours de la meſure, mais ils la ſupprimen en finiſſant. Il eſt fort rare qu'ils emploient la quarte, quoiqu'en diſe Rouſſeau, & c'eſt ſa ſeconde erreur.

Il ſe trompe 3°. en diſant que la ſixte ſuperflue n'eſt qu'un *accord* de petite ſixte majeure. La petite ſixte majeure, d'après ſa propre dénomination, appartient à l'*accord* ſenſible, elle en eſt le ſecond renverſement. Or, les ſons de cet *accord* ne ſont pas les mêmes que ceux de la ſixte ſuperflue. Soit le ton *ut*, dont *ſol* eſt la dominante; la petite ſixte majeure ſera *ré fa ſol ſi*. La ſixte ſuperflue ſera *la♭ ut ré fa ♯*, en employant la quarte. On voit donc que cette ſixte n'eſt pas proprement une petite ſixte majeure; qu'elle n'eſt pas produite par l'*accord* ſenſible, puiſque le ſon fondamental *ſol* ne s'y trouve même pas. Elle appartiendroit (en employant toujours cette quarte) à l'*accord* de ſeptième ſur la note ſenſible *ſi*, *ré*, *fa*, *la*, dont le *ré* ſeroit élevé d'un dièſe.

4°. S'il a entendu que c'étoit une petite ſixte renverſée de l'*accord* de dominante *ſi ré ♯ fa ♯ la*, dans le ton de *mi*, c'eſt-à-dire, dans celui où l'on fait le repos, il a eu tort également de dire qu'elle étoit dièſée par accident; car, dans ce ton, le *ré* eſt naturellement dièſe, & c'eſt le *fa* qui eſt naturel accidentellement. Au ſurplus, l'origine de cet *accord* a long-tems embarraſſé les muſiciens, & ſur-tout les partiſans de la baſſe fondamentale, parce qu'ils ont toujours voulu voir la gamme entière en un ſeul ton, & que cet *accord* de ſixte ſuperflue appartient évidemment à deux tons différents. Voyez *Sixte ſuperflue*, *Gamme*.

Il n'y a pas moins de fautes dans ce que dit Rouſſeau des *accords* de ſuppoſition. 1°. Il préſente l'*accord* de neuvième avec des dérivés, c'eſt-à-dire, des renverſements, comme ſi cet *accord* étoit fondamental & conſtitutif; comme s'il ne ceſſoit pas d'être une neuvième dès qu'il n'y a plus réellement un intervalle de neuvième entre la note de la baſſe & celle du deſſus. On peut dire proprement d'un *accord* de ſeptième, qu'il ſe renverſe; on peut appeller dans un triton, par exemple, l'idée de la ſeptième qui l'a produit, parce que la ſeptième eſt un *accord* fondamental & conſtitutif; qu'il a une marche déterminée, & qu'il eſt bon d'en reconnoître l'ordre direct ſous toutes ſes faces; mais il n'en eſt pas de même de la neuvième, qui n'eſt qu'un *accord* accidentel, qui n'eſt, comme le dit Rouſſeau lui-même, qu'un *accord* de ſeptième, auquel on ajoute un cinquième ſon à la tierce au-deſſous du fondamental.

2°. Il dit qu'on retranche ordinairement la ſeptième de cet *accord*. Qu'eſt-ce qu'un *accord* de ſeptième dont la ſeptième eſt retranchée? N'eſt-ce pas embrouiller toutes les idées que de s'exprimer ainſi? Auſſi les *accords* qu'il donne pour exemple, & qu'il préſente comme un ſeul *accord* ſous diverſes faces, appartiennent cependant à deux principes très-diſtincts.

Le premier *fa la ut mi ſol* eſt un véritable *accord* de neuvième, c'eſt-à-dire, la ſeptième *la ut mi ſol*, qui a pour baſſe *fa*. Le ſecond, *la ut fa ſol* eſt un *accord* de ſixte, *la ut fa*, engendré de l'*accord* parfait, *fa la ut*, auquel on ajoute le ſon étranger *ſol*, conſervé de l'*accord* précédent. Il en eſt de même des deux ſuivants, qui ne ſont que des renverſements de l'*accord* parfait *fa la ut*, avec le *ſol* conſervé.

Ces différents *accords* de ſuppoſition, ſubſtitués

doit, ſixte ajoutée, ne ſont que multiplier les embarras qu'éprouvent les commençants, ſemer des difficultés ſur l'étude d'un art déjà fort difficile, & ſurcharger leur mémoire très-inutilement. Nous allons tâcher de leur donner de tous les *accords* des notions plus ſimples, plus claires & plus préciſes.

Il n'y a que deux *accords* fondamentaux; l'*accord* parfait qui a des dérivés, & l'*accord* de ſeptième qui a auſſi des dérivés. L'*accord* parfait ſe divife en deux eſpèces, le majeur & le mineur. L'*accord* de ſeptième prend un caractère différent, ſelon la note de la gamme ſur laquelle il ſe fait, & ſelon la nature du mode. La ſeptième qui ſe fait ſur la cinquième note du ton en majeur & en mineur, ſe nomme ſeptième de dominante. Celle qui ſe fait ſur la ſeptième du ton en majeur, s'appelle ſeptième ſenſible; en mineur, c'eſt une ſeptième diminuée. Lorſque vous faites un repos (en mode mineur) ſur la dominante, & que pour rendre ce repos plus marqué, vous faites entendre auparavant la note ſenſible de cette dominante, en conſervant pourtant la ſixte mineure de votre tonique dont vous ne voulez pas laiſſer perdre le ſentiment, vous faites une ſeptième diminuée avec tierce diminuée. La face la plus ordinaire de cet *accord*, eſt le renverſement appellé ſixte ſuperflue. Exemple.

Septième & Tierce diminuées. Sixte ſuperflue.

Obſervez que lorſque vous employez la tierce diminuée, vous devez mettre entre les deux notes qui la forment, au moins un intervalle de dixième, ſans quoi l'oreille abuſée par un trop grand rapprochement, prendroit pour une ſeconde ce qui eſt véritablement une tierce.

Toutes ſeptièmes qui peuvent ſe faire ſur les autres notes de la gamme, ſont des ſeptièmes ſimples. Ainſi il y a cinq eſpèces de ſeptièmes avec leurs dérivés. Septième de dominante, ſeptième ſenſible, ſeptième diminuée, ſeptième & tierce diminuées, & ſeptième ſimple.

Voici maintenant pour les *accords* prétendus de *ſuppoſition*, qui ſeroient peut-être plus juſtement nommés de *ſuperpoſition*: l'*accord* qui commence une meſure ne ſauroit être le même que celui qui a terminé la meſure précédente: ce ſeroit faire ſyncoper l'harmonie. (Voyez *Syncope*.) Il faut donc en changer; mais tandis que vous frappez la note de baſſe qui appartient à l'*accord* attendu par l'oreille, & qui doit commencer cette meſure, vous pouvez conſerver une ou pluſieurs notes de l'*accord* précédent. L'harmonie alors ne ſyncope point, parce que cette note de baſſe a ſuffiſamment indiqué le nouvel *accord* qui exiſte ou qui va exiſter. Ces notes de l'*accord* précédent devenant diſſonnantes en ſe mêlant avec celles du nouvel *accord*, doivent ſe ſauver en deſcendant, excepté la note ſenſible quand elle ſe trouve parmi elles. Par exemple:

Si l'*accord* parfait *ut mi ſol* a terminé votre meſure, & que vous vouliez commencer la meſure ſuivante par l'autre *accord* parfait *fa la ut* en conſervant ces trois premières notes *ut mi ſol* vous aurez l'*accord* de neuvième & ſeptième *fa la ut mi ſol*. Si vous ne conſervez que le *ſol*, vous aurez un ſimple *accord* de neuvième & tierce. Si vous n'avez exprimé que la note de baſſe *fa* du nouvel *accord fa la ut*, vous aurez une ſimple neuvième accompagnée de la quinte, *fa ut ſol*.

Cette théorie eſt bien ſimple, puiſqu'elle conſiſte à conſerver *le nombre que l'on veut* des notes d'un *accord*, & de les mêler avec *le nombre que l'on veut* des notes de l'*accord* ſuivant, ſans autre précaution que de faire deſcendre les notes conſervées, leſquelles ont été préparées dans l'*accord* précédent, & d'en retrancher ce qui ſeroit trop dur. Voyez *Préparation*.

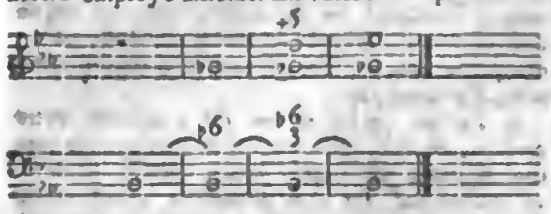
Autre exemple: ſi après la ſeptième de dominante *ſol ſi ré fa* vous voulez faire entendre la tonique *ut*, qui portera ſon *accord* parfait *mi ſol*, & que vous conſerviez en entier ſur cet *ut* l'*accord* précédent, vous aurez *ut ſol ſi ré fa*. Le *fa*, dans cet *accord*, eſt ſeul obligé de deſcendre, comme ſeptième de *ſol*; vous aurez après la réſolution *ut mi ſol*. C'eſt cet *accord* que Rouſſeau & pluſieurs compoſiteurs appellent de *ſeptième ſuperflue*, à cauſe du *ſi* qui s'y trouve; mais c'eſt en donner une notion fauſſe. Ce *ſi* n'eſt point la note conſtituante de l'*accord*; il n'y eſt point traité comme ſeptième, puiſque loin de deſcendre en cette qualité, il monte ſur l'*ut*. Il n'eſt pas néceſſaire, au ſurplus, de lui trouver une dénomination plus juſte. C'eſt l'*accord* de dominante qui ne perd rien de ſon caractère pour s'appuyer un moment ſur la tonique.

Cette manière de concevoir & de pratiquer les *accords* de ſuppoſition, doit donner une explication claire & facile des autres cités par Rouſſeau. Celui qu'il appelle de quinte ſuperflue, par exemple, eſt l'*accord* de dominante dans le mode de *ré* mineur. *La ut* ♮ *mi ſol*. La baſſe au commencement de la meſure ſuivante frappe un *fa*, troiſième note du ton, qui va porter ſixte *fa*, *la*, *ré*. Mais avant de le faire entendre on conſerve en entier l'*accord* précédent.

On trouve dans la partition de *Thémiſtocle* de M. Philidor, un *accord* qui, par ſon arrangement, préſente une autre eſpèce de quinte ſuperflue. C'eſt un *accord* de ſixte & tierce en mode mineur ſur la cinquième note du ton. Dans ſon ordre direct de ſixte, il offre la quarte diminuée, mais les

Digitized by Google

parties forment entre elles la quinte ſuperflue par leur diſpoſition. Je ne me rappelle pas d'avoir vu cet *accord* employé ailleurs. En voici l'exemple :



Il y a encore des *accords* de ſuppoſition que l'on fait ſur une note de baſſe prolongée pendant un certain tems ; c'eſt ce qu'on appelle un *taſto ſolo*. Nous ne nous aviſerons pas d'en détailler les règles : il n'y en a qu'une & elle eſt fort ſimple ; c'eſt que ſur un *taſto ſolo* on peut faire tous les *accords* que l'on veut, en les traitant comme s'ils avoient leur baſſe naturelle, & ſans égard à la note exprimée dans la partie inférieure. Voyez *Taſto ſolo*. (*M. Framery.*)

* Nous parlerons aux mots *Harmonie*, *Baſſe-fondamentale*, *Compoſition*, &c. de la manière d'employer tous ces *accords* pour en former une harmonie régulière. Nous ajouterons ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſements d'un même *accord* ſoit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſements qui n'ait ſon caractère propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la fauſſe-quinte & l'aigreur du triton, & cependant l'un de ces intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la ſeptième diminuée & de la ſeconde ſuperflue, de la ſeconde ordinaire & de la ſeptième. Qui ne ſait combien la quinte eſt plus ſonore que la quarte ? L'*accord* de grande-ſixte & celui de petite-ſixte mineure, ſont deux faces du même *accord* fondamental ; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre ? L'*accord* de petite-ſixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe quinte ? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *accords*, conſidérez la majeſté de l'*accord* parfait, la douceur de l'*accord* de ſixte, & la fadeur de celui de ſixte-quarte ; tous cependant compoſés des mêmes ſons. En général les intervalles ſuperflus, les dièſes dans le haut, ſont propres, par leur dureté, à exprimer l'emportement, la colère & les paſſions aigues. Au contraire, les bémols à l'aigu & les intervalles diminués forment une harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, lorſqu'un habile muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des intervalles ſimples n'eſt guère moins important que celui des *accords* pour la place où l'on doit les employer. C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les quintes & les octaves par préférence ; dans le haut, les tierces & les ſixtes. Tranſpoſez cet ordre, vous gâterez l'harmonie en laiſſant les mêmes *accords*.

III. Enfin l'on rend les *accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'eſt ce qu'on appelle reſſerrer l'harmonie, & que ſi peu de muſiciens ſavent pratiquer. Les bornes du diapaſon des voix ſont une raiſon de plus pour reſſerrer les chœurs. On peut aſſurer qu'un chœur eſt mal fait, lorſque les *accords* divergent, lorſque les parties crient, ſortent de leur diapaſon, & ſont ſi éloignées les unes des autres, qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *accord* l'état d'un inſtrument dont les ſons fixes ſont entre eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit, en ce ſens, qu'un inſtrument eſt d'*accord*, qu'il n'eſt pas d'*accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *accord*. La même expreſſion s'emploie pour deux voix qui chantent enſemble, pour deux ſons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'uniſſon, ſoit en contre-parties. (*Rouſſeau.*)

Pour ne rien laiſſer à deſirer ſur les *accords*, nous ajouterons ici l'article de l'ancienne encyclopédie, tiré de la *théorie générale des beaux arts* de M. Sulzer.

ACCORD. Ce terme pris dans un ſens général, déſigne l'aſſemblage de divers ſons entendus tout à la fois ; mais dans le ſens propre & ordinaire, c'eſt l'aſſemblage de ſons régulièrement combinés, qui conviennent au genre de la pièce de muſique. Dans la muſique moderne, chaque pièce a une ſuite régulière d'*accords* fondamentaux, qui aident à déterminer la mélodie. Les *accords* ſuppoſent une muſique à pluſieurs parties : delà vient que les anciens n'en ont point parlé.

La première & la plus eſſentielle partie de la compoſition moderne, roule ſur la connoiſſance de tous les *accords* dont la muſique peut faire uſage, & ſur la manière la plus avantageuſe de les combiner. Nous ne parlerons ici que de la nature des *accords* en particulier ; leur combinaiſon concerne l'article de la *Modulation*.

On trouve chez les auteurs qui ont écrit ſur la muſique, une grande diverſité d'opinions, quand il s'agit de déterminer le nombre, l'origine & l'uſage des *accords*. Cette matière eſt ſi embrouillée qu'il ſemble preſque impoſſible de la traiter méthodiquement. Ce qui paroît le plus probable, c'eſt que les premières compoſitions à trois parties n'avoient pour baſe qu'une ſuite d'*accords* conſonnants. Le deſir de rendre cette harmonie plus attrayante, aura ſans doute engagé les compoſiteurs à placer par-ci par-là quelques *accords* diſſonnants entre ces premiers. Ils auront apparemment commencé par des *accords* où il n'entroit qu'un ton diſcordant ajouté aux conſonnances, ou ſubſtitué à l'une de celles-ci. Peu-à-peu ils ſe ſeront apperçus, peut-être, qu'on pouvoit altérer plus d'un

Digitized by Google

ton, & même tous les tons de l'*accord* consonnant d'une manière qui rendoit la musique plus agréable. Par une longue suite d'essais, il s'est enfin introduit une longue suite d'*accords* différents, sur la légitimité & l'usage desquels on dispute encore; & la dispute finit, pour l'ordinaire, par un appel à l'oreille des experts.

Il étoit donc à souhaiter qu'on pût découvrir une méthode sûre de déterminer tous les *accords* admissibles. De grands hommes s'en sont occupés; & nous ne pouvons mieux faire ici, que de renvoyer aux ouvrages de MM. Rameau, d'Alembert, Euler, Tartini, Rousseau & Marpurg. Après une étude réfléchie de ces auteurs, voici ce que nous avons à dire de plus clair & de plus simple sur cette matière.

Nous supposons d'abord que toute pièce de musique n'est fondée que sur une suite d'*accords* consonnans, & qu'il s'agit de trouver ces *accords*: ensuite il faut rechercher les raisons qui ont dû introduire les dissonans, & voir si, d'après ces raisons, on peut déterminer la nature & le nombre des *accords* dissonnants.

Notre supposition n'a rien de forcé: il est plus que probable que les premières pièces à plusieurs parties n'avoient que des *accords* consonnans; & l'on a encore aujourd'hui de bons morceaux de musique sans *accords* dissonants. C'est d'ailleurs une remarque également vraie & essentielle, que pour qu'une pièce de musique soit parfaite, il faut qu'on puisse en effacer toutes les dissonances, & que le reste soit encore un tout bien harmonique. Une partie essentielle de l'art du compositeur, c'est de savoir composer un morceau entier, en n'y faisant entrer que des *accords* de consonnances.

Tous ceux qui ont écrit sur la musique, admettent, comme un principe d'expérience, qu'un *accord* consonnant n'est qu'à trois parties. M. Euler croit, à la vérité, que cet *accord* pourroit admettre un quatrième son consonnant. (Voyez *les mémoires de l'académie royale de Berlin*, *année* 1764, *page* 177 *& suivantes*.) Mais comme nous ne parlons ici que de l'usage pratique, cela n'influe point sur notre recherche.

Nous savons de plus, tant par le témoignage de l'oreille, que par l'examen des sources de l'harmonie, que, de tous les *accords* possibles à trois parties, celui qui est composé de la tierce, de la quinte & de l'octave du ton fondamental, produit l'harmonie la plus complete; & c'est par cette raison qu'on l'appelle l'*accord parfait*.

Or, M. Rameau a observé le premier, & sa remarque a été généralement adoptée, que tous les *accords* consonnans à trois parties, naissent de l'*accord* parfait: car, pour former un triple *accord*, il faut encore joindre deux tons différents à l'octave du ton fondamental; & ces tons doivent être pris de la suite naturelle des tons de cette octave, qui renferme la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte & la septième: mais la seconde & la septième sont exclues, par la raison qu'elles font dissonance avec l'octave du ton fondamental. Il ne reste donc que la tierce, la quarte, la quinte & la sixte. De ces quatre, on ne peut point prendre à la fois deux tons qui se succèdent immediatement, parce que le ton supérieur feroit avec l'inférieur un *accord* dissonant, celui de seconde. Ainsi on ne peut avoir que trois combinaisons de deux à deux; savoir, 3 & 5, 3 & 6, & 4 & 6. La première de ces combinaisons donne l'*accord* parfait, & les deux autres en sont les permutations. Il n'y a donc qu'un seul *accord* primitif de consonnance; & il suffira d'en connoître les diverses espèces, pour avoir une connoissance complete des *accords* consonnants. Voyez ci-après l'article *Accord parfait*.

La recherche des *accords* dissonants, ou l'énumération complete de tous ceux qui peuvent être employés, a un peu plus de difficulté: il faut d'abord remonter à l'origine & à l'usage des dissonances. (Voyez *Dissonance*.) On trouvera que l'*accord* de septième est l'unique *accord* primitif ou fondamental à quatre parties, qui soit de nécessité absolue. Il n'y a donc qu'à développer toutes les combinaisons & les permutations de cet *accord*, pour avoir l'énumération exacte de tous les *accords* de dissonance essentielle.

En considérant enfin la seconde espèce de dissonance, celle que nous nommons *dissonance accidentelle*, on verra que, pour en trouver tous les *accords* admissibles & leurs combinaisons, on n'a qu'à altérer successivement un, deux ou plusieurs tons de chaque *accord* consonnant, & de chaque *accord* de septième.

L'*accord complet* est celui qui renferme tous les tons qui lui appartiennent originairement. Il est *incomplet* lorsque quelques-uns de ces tons n'y entrent pas. Ainsi l'*accord* complet de septième, par exemple, est composé de la tierce, de la quinte, de la septième & de l'octave; mais quelquefois on omet l'octave, & aussi l'une des deux autres consonnances, & alors c'est un *accord* de septième incomplet. Cet article est tiré de la *théorie générale des beaux-arts* de M. Sulzer.) (1).

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *accord faux*, celui dont les sons sont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles; *faux accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique. (*Rousseau.*)

ACCORDS IMMÉDIATS. Nous appellerons de ce

(1) Il règne dans cet article de M. Sulzer une obscurité qui vient de ce que son traducteur a souvent employé le mot *ton* dans une acception impropre; il faut y substituer le mot *son* ou le mot *chorde*. Voyez l'article *Chorde*, où l'on détermine la signification precise de différents mots employés en musique dans le même sens, & des mêmes mots employés en sens différens.

nom, ceux dont les tons sont séparés par des intervalles simples; & nous nommerons *accords médiats*, ceux dont les intervalles sont composés.

C'est une règle établie dans la théorie des sons, que tout intervalle composé est réputé de la nature de l'intervalle simple qui lui répond; c'est-à-dire que, dans quelque octave que l'on compte l'intervalle, il est censé être le même, & conserver le nom qu'il a dans la première. Ainsi, par exemple, le ton *mi* fait avec le ton *ut* une tierce majeure, soit qu'on prenne ces deux tons sur la même octave, ou sur des octaves différentes. Une tierce peut donc être éloignée du ton fondamental, de trois, ou de dix, ou de dix-sept, ou de vingt-quatre degrés de l'échelle diatonique, sans cesser d'être sa tierce. Jusques-là il n'y a point de difficulté; mais dès qu'il s'agit d'*accords* réels dans un chant à plusieurs parties, ces intervalles ne sont plus équivalents; & l'on se tromperoit beaucoup, si l'on pensoit qu'on pût indifféremment substituer le simple au composé, ou le composé au simple, & prendre un *accord* médiat au lieu d'un immédiat: car, pour qu'une musique produise tout l'effet qu'elle peut produire, il faut que les différentes parties dont elle est composée, soient renfermées dans une certaine étendue exactement déterminée, dont elles ne s'écartent ni en se rapprochant, ni en s'éloignant davantage: & il en est de même à l'égard des orgues, ou du clavecin, qui servent d'accompagnement.

La nature semble avoir fixé elle-même ces limites, en établissant le fondement de l'harmonie. On sait (voyez *Consonnance*) qu'en pinçant la plus basse corde 1, on fait résonner les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., & que c'est l'assemblage de tous ces tons qui constitue proprement le son du ton le plus bas. Il résulte donc de cette observation, 1°. qu'entre le ton le plus bas, c'est-à-dire, entre le fondamental de la basse accompagnante & son octave au-dessus, il ne doit point y avoir de tons intermédiaires. 2°. Que l'*accord* parfait complet a sa place naturelle dans la troisième octave du ton fondamental, puisqu'il n'y a que la quinte, ou plutôt la douzième de ce ton, qui tombe sur la seconde octave 3°. Que lorsque le ton fondamental est dans l'octave la plus basse, les tons de l'octave au-dessus ne peuvent guère se rapprocher de plus près que de la quarte; mais que s'il y avoit encore une basse au-dessous, ces tons pourroient être rapprochés à l'intervalle de la tierce. 4°. Que les premiers dessus chantants, soit en concert ou en *solo*, ne doivent pas être accompagnés de sons trop graves; & qu'en général la basse qui accompagne les voix ne doit descendre qu'à la seconde octave au-dessous, ni se rapprocher de ces voix, de plus près qu'à la distance d'une octave. Ce n'est que lorsqu'il y a des tailles, que la basse peut encore descendre d'une octave plus bas au-dessous des premiers dessus.

C'est en observant la juste proportion des distances, que chaque partie fait son effet en plein; & que l'ensemble est complettement beau. (Cet article est tiré de la *théorie générale des beaux-arts* de M. Sulzer.)

*Si cet ouvrage n'étoit destiné qu'à des personnes consommées dans la théorie & dans la pratique de l'art musical, il n'auroit pas besoin de commentaire; mais comme il nous semble, au contraire, qu'il doit être utile aux jeunes gens qui veulent s'instruire, nous croyons devoir y ajouter une explication ou plutôt en présenter le résumé.

Les *accords immédiats* sont ceux qui sont pris dans l'étendue d'une seule octave. Les *accords médiats* en embrassent plusieurs.

Cette connoissance inutile pour concevoir un *accord*, est nécessaire quand il s'agit d'écrire à plusieurs parties. Il faut que ces parties, pour produire de l'effet, soient entre elles à une certaine distance qui ne soit ni trop éloignée, ni trop rapprochée.

L'étendue de l'*accord* parfait indiquée par la nature, est ce qui doit servir de modèle & fixer les idées sur ces distances. Or, on sait que la résonnance d'un corps sonore, produit sa douzième & sa dix-septième. Ainsi l'on ne doit mettre aucune partie dans la même octave que la basse, mais dans l'octave d'au-dessus, & encore aucune partie ne doit-elle s'en approcher de plus près que la douzième. La troisième octave est destinée aux dessus, qui ne doivent pas s'élever par-delà.

Ces loix de la théorie sont d'une vérité générale. Cependant la pratique s'en écarte souvent & avec succès. Ceci se trouve plus amplement expliqué dans l'article *Origine des accords* (*M. Framery.*)

ACCORD PARFAIT. C'est le nom qu'on donne aux *accords* qui renferment les trois principaux intervalles consonnants, savoir; la tierce, la quinte & l'octave.

On compte trois espèces d'*accords parfaits*, 1°. l'*accord* majeur, qui joint la tierce majeure à l'octave, & à la quinte juste. 2°. L'*accord* mineur, où ces deux intervalles sont accompagnés de la tierce mineure. Et 3°. l'*accord* diminué, composé de l'octave, de la quinte diminuée, & de la tierce mineure.

La première espèce détermine le mode majeur ou le ton dur; la seconde, détermine le mode mineur ou le ton mol; la troisième espèce n'établit point de mode particulier, parce que cet *accord* n'a pas, comme les deux autres, son échelle diatonique; il pourroit l'avoir, si l'on introduisoit dans la gamme ordinaire la consonnance 6, 7, ou la tierce diminuée, que les plus habiles musiciens d'aujourd'hui mettent au rang des consonnances. (Voyez *Consonnance.*) Si on l'avoit admise dans le système, il y auroit eu une corde que nous nommerons ^{b}B, à placer entre *la* & *si*; elle donneroit avec le ton *sol* la tierce diminuée, & l'*accord E*,

G,

Digitized by Google

G, ♭ *B*, feroit l'*accord parfait* de ce nouveau mode. Cet *accord* eſt très-peu différent des *accords parfaits*, qui, dans les modes majeurs, tombent ſur la ſeptième, & dans les modes mineurs ſur la ſeconde de l'échelle diatonique. En effet, l'*accord H*, *d*, *f*, ne diffère pas ſenſiblement de l'*accord* diminué, puiſque la tierce *d*—*f*=$\frac{32}{27}$, ne diffère de la tierce diminuée que d'une ſoixante-quatrième.

Quelques muſiciens ſont dans l'idée que tout *accord*, dont les intervalles portent les noms de tierces & de quintes, fait une conſonnance parfaite. Suivant cette idée, il faudroit que l'*accord* de *ut mi ſol* ♮, fût parfait, tandis que la quinte ſuperflue *ut ſol* ♮ fait une diſſonance déſagréable. Les noms ni les lignes des notes ne décident pas de la conſonnance des *accords*, elle réſulte de la juſte proportion des intervalles.

Par la même raiſon, bien que la quinte diminuée faſſe conſonnance avec la tierce mineure, on ne peut jamais la joindre dans l'*accord parfait* à la tierce majeure. Car l'une ou l'autre des deux tierces qui réſultent de cette jonction, n'appartiendroit pas au mode principal. C'eſt ce qu'obſervent tous les bons muſiciens, qui, auſſi ſouvent que la tierce majeure eſt notée accidentellement au-deſſus de la baſſe, ne manquent pas d'y joindre la quinte parfaite, quoiqu'elle ne ſoit indiquée par aucun ſigne.

On emploie l'*accord parfait*, 1°. d'abord à l'entrée de la pièce de muſique, & préciſément ſur la tonique, pour que l'oreille ſaiſiſſe, dès le commencement, le ton fondamental & le mode principal. Dans ce ſeul *accord* l'oreille non-ſeulement diſcerne les trois tons les plus eſſentiels de ce mode très-diſtinctement, mais elle entend encore confuſément la quinte de chacun de ces tons, & par conſéquent elle connoît déjà cinq des ſept tons de l'échelle : 2°. à la fin de la pièce, parce que cette harmonie fait une concluſion parfaite ; en entendant cette cadence, l'oreille pleinement ſatisfaite ne deſire plus rien : 3°. au commencement d'une nouvelle période, lorſque le chant paſſe dans un mode relatif, afin que l'ouie ſoit frappée par les principaux tons qui appartiennent à ce mode, & qu'elle ſe les imprime fortement : enfin, 4°. en terminant une des parties du chant, pour que l'oreille entendant cette cadence de repos ſente la concluſion de cette partie du tout.

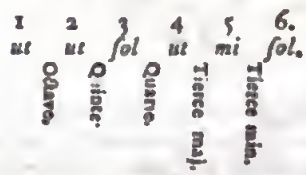
L'*accord parfait* n'exige pas néceſſairement les trois conſonnances qui le compoſent. Il n'y a que la tierce dont il ne peut jamais ſe paſſer, parce que c'eſt elle qui indique le mode & qui le détermine ; l'un des deux autres intervalles peut être omis, & l'on ſubſtitue un intervalle double à ſa place. Quelquefois même cette omiſſion devient néceſſaire pour éviter la répétition vicieuſe des quintes & des octaves. Ainſi l'*accord UT*, *mi*, *ut*, *mi*, eſt un *accord parfait* ſans la quinte, avec deux tierces ; celui de *UT*, *ut*, *mi*, *ut*, eſt ſans la quinte avec deux octaves ; celui de *UT*, *mi*, *ſol*, *mi*, eſt ſans l'octave avec deux tierces ; & celui de *UT*, *ſol*, *mi*, *ſol*, eſt ſans l'octave avec la quinte redoublée.

Mais il n'eſt pas indifférent dans les cas particuliers, lequel des deux intervalles on choiſiſſe pour le répéter à la place de celui qu'on veut omettre. Il y faut de la circonſpection pour ne pas tomber ſur des progreſſions vicieuſes. On ne ſauroit, par exemple, redoubler la tierce majeure ſur la dominante du mode dans lequel on fait l'*accord*, parce qu'il en réſulteroit des octaves défectueuſes.

L'*accord parfait* admet une double tranſpoſition ; car ſans lui faire perdre ſa conſonnance, on peut en mettre la tierce ou la quinte dans la baſſe ; le premier cas produit les *accords* de ſixte, & le ſecond donne les *accords* conſonnants de quarte & ſixte.

Comme l'*accord parfait* produit une cadence harmonieuſe, l'oreille, qui en eſt ſatisfaite, n'a plus d'attente à remplir. On peut, par conſéquent, paſſer de cet *accord* à d'autres, ſans aucune préparation. Mais ſi l'on paſſe d'un *accord parfait* à un autre *accord parfait*, c'eſt comme ſi l'on faiſoit entendre une ſuite de cadences finales, puiſque chaque *accord* fait un repos. On aura une telle ſuite en montant ou deſcendant, par exemple, de quarte & de quinte. Mais de telles progreſſions ſont trop uniformes, pour être d'un grand uſage. Afin de rendre les repos moins ſenſibles, on peut redeſcendre de tierce, on peut même ſauter un des *accords* de tierce, & de cette manière il eſt quelquefois pratiquable de monter par degré à l'aide d'une ſuite d'*accords*. Mais deux *accords* qui, en ſe ſuccédant immédiatement, ſeroient monter d'une tierce majeure, ont quelque choſe de dur pour l'oreille. (Cet article eſt tiré de la *théorie des beaux-arts* de M. Sulzer.)

ACCORDS. *Origine des Accords. Accord parfait.* L'*accord parfait* donné par le corps ſonore, eſt compoſé d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Les cordes qui rendent les ſons de cet *accord*, font, dans un tems donné, des vibrations qui ſont entr'elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6. L'*accord parfait* peut donc être repréſenté par les ſons, les rapports & les conſonnances qui ſuivent en procédant du grave à l'aigu.



Toutes ces conſonnances n'ont pas été employées en même tems dans l'*accord parfait* ; mais ſucceſſivement, & à des époques fort éloignées les unes des autres.

La première harmonie, qui eſt encore celle des habitans de la campagne, des peuples les moins civiliſés, des nations les plus barbares, fut formée par des chants à l'octave. Cette harmonie ſimple, naturelle, s'eſt, de tout tems, pratiquée ſans pré-

Digitized by Google

partition, ſans convention, mais en conſéquence du ſeul méchaniſme de l'organe vocal, dont l'âge, le ſexe & pluſieurs autres cauſes, peuvent varier la proportion.

La première forme de l'*accord parfait* fut donc une ſimple octave ?

Les grecs y ajoutèrent à l'aigu une quinte & une quarte, & renfermèrent l'*accord parfait* dans l'intervalle d'une double octave. Mais je démontrerai à l'art. *Diſdiapaſon*, qu'ils ne furent pas les inventeurs de cette harmonie. (Voyez auſſi *Quaternaire* & *Tétracorde*.) Quoi qu'il en ſoit, ils la tranſmirent aux romains, qui ne connurent jamais d'autre muſique que celle des Grecs, à laquelle ils ne firent d'autre changement que d'en retrancher les genres enharmonique & chromatique, à cauſe de leur extrême difficulté.

La ſeconde forme de l'*accord parfait* fut donc une double octave renfermant les conſonnances d'octave, de quinte & de quarte, dans les rapports 1, 2, 3, 4; en procédant du grave à l'aigu.

A l'égard de la tierce majeure qui fait la quatrième conſonnance de l'*accord parfait* naturel, *ut ut ſol ut mi ſol*; les grecs la regarderent dans tous les tems comme diſſonante. « Nous employons, dit Ariſtoxene (1) dans la mélodie, pluſieurs intervalles moindres que la quarte, mais tous ſont diſſonants ». (Voyez *Ditон*.) Didyme & Ptolomée, qui démontrèrent que le diton ou tierce majeure, doit être compoſé d'un ton majeur & d'un mineur, & que ſon rapport eſt conſéquemment de 4 à 5, au lieu d'être de 64 à 81, comme l'avoient prétendu les anciens grecs, Didyme & Ptolomée, dis-je, n'en conclurent cependant pas que le diton dût être regardé comme conſonnant. En un mot il eſt conſtant, par le témoignage de tous les auteurs qui nous reſtent des grecs & des latins ſur la muſique, que les anciens ont toujours regardé la tierce majeure comme une diſſonnance

C'eſt dans les temples de la religion chrétienne qu'il faut chercher le berceau du contre-point moderne; & ce fut probablement l'introduction des orgues en France qui contribua le plus à ſon développement. Les premieres furent envoyées au roi Pepin, par Conſtantin Copronyme. Sous le regne de Louis le Débonnaire on en conſtruiſit de ſemblables pour les principales égliſes du royaume. (Vid. Fauchet. antiq., liv. 6, ch. 1.) Alors la réſonnance du cinquième ſon de l'*accord parfait* naturel dut ſe faire entendre diſtinctement. Les harmoniſtes qui l'ajouterent à l'*accord parfait* furent ſi flattés de leur découverte, qu'ils chercherent à en perpétuer la gloire, en rendant les orgues dépoſitaires de cette harmonie. On conſtruiſit un jeu compoſé de cinq tuyaux ſur chaque touche; le ſecond, ſonnant l'octave du plus grave; le troiſième, la quinte du ſecond; le quatrième la double octave du premier; le plus aigu ſonnant ſur le quatrième la tierce majeure

1	2	3	4	5
ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*
	Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.

c'eſt ce qu'on nomma *le grand-jeu*; il ſervoit à accompagner le chant qui formoit les mêmes parties.

Telle fut la troiſième forme de l'*accord parfait*.

Tant qu'on employa ſur chaque note du chant l'*accord* complet du grand jeu, le chant & l'accompagnement marcherent par mouvement ſemblables. Ce premier accompagnement, ſimple, ſyllabique, grave, le ſeul peut-être convenable à la majeſté du chant eccléſiaſtique, ſe conſerva dans l'égliſe juſques vers le onzieme ſiècle.

Dans le quatorzième, le contrepoint moderne, c'eſt-à-dire, l'harmonie reſſerrée qui ſuccéda à cette eſpèce de faux-bourdon, avoit déjà tellement altéré la noble ſimplicité du plain-chant, que le pape Jean XXII ne put en diſſimuler ſon mécontentement (voyez *Tons de l'égliſe*); & forcé d'uſer de condeſcendance, il permet ſeulement, ou plutôt il tolère cet ancien accompagnement compoſé d'octave, quinte, quarte, &c. à condition toutefois que le chant principal n'éprouvera aucun changement. « Non intendimus (dit ce pontife dans ſa bulle, *docta ſanctorum*) non intendimus prohibere » quin interdùm, diebus feſtis præcipuè, aliquæ » conſonantiæ quæ melodiam ſapiunt, putò *octavæ*, » *quintæ*, *quartæ*, & *hujuſmodi*, ſupra cantum ec» cleſiaſticum *ſimplicem* proferantur; ſic tamen ut ip» ſius cantûs integritas illibata permaneat, & nihil » ex hac de benè memoratâ muſicâ immutetur ». (Vid. Extravag. Comm., lib. 3, titre 1).

Deux cauſes principales peuvent avoir contribué à reſſerrer cette harmonie. 1°. Le défaut de voix & d'inſtruments néceſſaires dans les égliſes les moins conſidérables. 2°. La facilité naturelle que nous avons de ſubſtituer à un chant trop grave ou trop aigu, ſon octave. Quoi qu'il en ſoit, elle fut inſenſiblement abandonnée; on la pratiqua encore quelque tems au commencement & à la fin du chant, en faiſant quelques tierces, quelques quartes, quintes ou octaves, ſuivant le nombre & le diapaſon des voix; c'eſt ce qu'on appella *organiſer*. A la fin on ſupprima totalement la partie la plus grave (*baſſe*), on baiſſa d'une octave la plus aigue (*diſcantum*), & l'on obtint, par ces changements, la dernière forme de l'*accord parfait*, compoſé de tierce majeure & tierce mineure, comme

4	5	6
ut	*mi*	*ſol*
	Tierce maj.	Tierce min.

Lorſqu'il ſe trouvoit dans le chant quelques intervalles de quinte ou de quarte, la ſucceſſion des

(1) Liv. 1, page 20. Ed. de Meibom.

accords refetrés comme *ut mi fol* pouvoit avoir lieu ; mais hors ces cas elle étoit irrégulière ; deux *accords parfaits* majeurs ne pouvant ſe ſuccéder ni diatoniquement ni à la tierce. L'invention des épinettes qui ſe fit vers le milieu du onzième ſiècle, leva une partie de ces difficultés. A l'aide de cette inſtrument, on s'apperçut que la dureté de la ſucceſſion diatonique des *accords parfaits* majeurs, provient principalement de la réſonnance des ſons étrangers à la gamme. Ainſi des *accords* ſuivans,

ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa* #
mi	*fa* #	*ſol* #	*la*	*ſi*	*ut* #	*ré* #
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*

retranchant les dièſes, on a une ſucceſſion diatonique à-peu-près régulière (Voyez *Règle de l'octave*),

ſol	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*
mi	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	*ré*
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*

dont les modernes harmoniſtes ſe contentèrent juſques au quinzième ſiecle, avec la ſeule précaution de renverſer les parties pour éviter la ſuite des quintes par mouvements ſemblables ; delà ils conclurent que dans l'harmonie reſſerrée, il ne faut employer que des ſons de la gamme. Voyez *Dièſe*.

Delà auſſi la diſtinction des *accords* en majeurs & mineurs.

Mais on ne leur donna la dénomination d'*accords parfaits* qu'après la découverte de la *diſſonance*.

Accords diſſonans. Accords de ſeptième. Dans les lieux vaſtes & retentiſſans, tels que les temples & quelques autres édifices conſidérables, à la fin d'un chant terminé par une cadence parfaite, comme *ſol ut*, on entend réſonner deux harmoniques fort aigus, à-peu-près comme *fa mi*, le premier (*fa*) ſur le *ſol*, le ſecond (*mi*) ſur l'*ut*. Je démontrerai à l'art. *douzième* que le *fa*, ou plutôt *mi* # eſt le ſixième ſon de la gamme chromatique naturelle : mais comme il ne diffère du *fa* de notre gamme que d'un ſoixante quatrième, il fut pris pour ce *fa* par les premiers obſervateurs. De la réſonnance ſpontanée du chant *fa mi* ſur le chant *ſol ut*, ils conclurent 1°. que l'*accord parfait* peut recevoir un nouveau ſon à la tierce mineure au-deſſus de ſa quinte : 2°. que le ſon ajouté doit ſe réſoudre par une ſeconde mineure en deſcendant.

Or il n'y a dans la gamme harmonique que deux demi-tons. Il ne peut donc y avoir que deux notes de la gamme propres à porter cette ſeptième ; ſavoir, la ſeconde & la quinte. Exemple :

ſol ſi ré fa & *ré fa la ut*
mi *ſi*

Accord de ſixte. Dans le ton du quart (voyez *Ton du quart*) & dans tous les chants terminés par une quarte, comme *ſ* # *a*, on entend également ſur ce chant deux harmoniques *ré mi* dont le premier ſe réſout ſur le ſecond par un intervalle d'environ trois quarts de ton. Les premiers obſervateurs qui prirent ce *ré* pour celui de notre gamme dont il diffère pourtant d'un vingt-huitième (voyez *Sixte ajoutée*), conclurent de cette réſonnance ſpontanée *ré mi* ſur le chant *fa ut*, que l'*accord* parfait peut auſſi comporter une ſixte, laquelle doit ſe ſauver de ſeconde majeure en montant.

Ces deux diſſonances, la ſeptième & la ſixte, ayant été priſes l'une pour le *fa* de la gamme, l'autre pour le *ré* ; les premiers harmoniſtes concluoient encore delà que les diſſonances devoient, comme les conſonnances, être priſes parmi les ſons de l'échelle diatonique.

Au reſte, j'appelle diſſonants, & on doit regarder comme tels, les ſons ſur-ajoutés ; non qu'un harmonique puiſſe diſſoner avec ſon générateur ; mais parce que n'ayant point d'équivalents dans notre ſyſtême, leur rapport s'y trouve trop altéré pour n'être pas diſſonans. Ce ne ſont donc, à proprement parler, que des diſſonances de tempérament.

Delà il s'enſuivoit que la ſixte ne convenoit qu'à la tonique & à la quatrième note du ton. Car la nature ayant aſſigné une ſeptième à la ſeconde & à la quinte, il étoit inutile de leur faire porter la ſixte. La médiante & la ſixième note ne pouvoient l'admettre dans leur *accord*, parce qu'elle n'eût fait qu'une ſeconde mineure ſur leur quinte. Exemple :

mi ſol ſi ut
& *la ut mi fa.*

Or on vient de voir que l'intervalle que fait la ſixte harmonique ſur la quinte eſt preſque celui d'un ton ; on a vu auſſi que les premiers harmoniſtes s'imaginoient que les conſonnances & les diſſonances devoient être priſes dans l'échelle diatonique. Enfin la ſeptième ou ſenſible ne pouvoit porter une ſixte, qui faiſant la quinte du ton, reſte en place & ne peut pas monter. D'ailleurs, l'*accord ſi ré fa* de la ſenſible n'eſt qu'un dérivé de l'*accord* de la dominante *ſol ſi ré fa* dont le dernier ſon fait la ſeptième, c'eſt-à-dire la diſſonance propre à l'*accord* de cette note ; nouvelle raiſon pour laquelle la ſenſible ne pouvoit porter la ſixte.

Le ſyſtême primitif des diſſonances fut donc le ſuivant.

la	*ut*	*ré*	*fa*	
ſol	*la*	*ut*	*ré*	*fa*
mi	*fa*	*la*	*ſi*	*ré*
ut	*ré*	*fa*	*ſol*	*ſi*

On appella dans la ſuite *accord* de grande ſixte, celui de la ſous-dominante, c'eſt-à-dire, celui qui eſt donné par la nature, pour le diſtinguer de tous les *accords* de ſixte donnés par le renverſement.

Accords par ſuſpenſion. Lorſque la tonique ſon

sui t les deux derniers sons d'un chant portant un accompagnement syllabique, ou d'un chant grave composé de notes d'égale valeur ; pour faire sentir la terminaison de la phrase harmonique, on plaçoit une dissonance dans le pénultième *accord* parfait. Cette altération de l'*accord* de tonique faisoit desirer l'*accord* parfait suivant, dont il retardoit, dont il suspendoit la résonnance. On appella ces *accords* altérés, *accords par suspension*. Exemple :

sol	*sol*	*sol*	*sol*	*la*	*ut*	*si*	*ut*
mi	*mi*	*fa*		*sol*	*sol*	*sol*	*sol*
ré		*mi*	*mi*	*mi*		*mi*	*mi*
ut	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*

On voit, par cet exemple, que les différents *accords* par suspension ont été produits par la disposition de la dissonance, sur les différentes cordes de l'*accord* parfait.

Accords par supposition. La tonique n'étant autre chose que le son fondamental de tout le système harmonique, & représentant le son le plus grave donné par le corps sonore (voyez *Générateur*) ; elle peut être regardée comme génératrice de tous les sons des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. & conséquemment de tous les *accords* qui peuvent être employés sur les différentes cordes d'un ton. Ainsi l'*ut* le plus grave de la *fig.* 1 de la table des rapports des sons. Planche Aa est le générateur de tous les sons placés au-dessus de lui, conséquemment de tous les *accords* que l'on peut former avec ces différents sons, c'est-à-dire, de tous les *accords* qui peuvent être employés dans le ton d'*ut*. On peut donc placer la tonique sous ces *accords*, comme leur véritable fondamentale ; ou plutôt comme génératrice de leur fondamentale. En faisant entendre cette tonique au-dessous de tous les *accords* qui peuvent précéder l'*accord* parfait, on produisit de nouveaux *accords* par suspension, & l'on prolongea ainsi la phrase harmonique de plusieurs manières.

1°. Sous l'*accord* de la médiante, la tonique produisit l'*accord* de septième qu'avoir déjà donné la suspension. Exemple : *ut. mi sol si.*

2°. Sous l'*accord* de dominante elle produisit l'*accord de onzième*, comme *ut. sol si ré fa*, qu'on appella *septième superflue*. Parce que la septième mineure étant, comme on vient de le voir, donnée par la résonnance du corps sonore, & conséquemment par la nature ; on regarda toutes les autres septièmes comme étrangères à l'harmonie, comme *exharmoniques*, & par conséquent la septième majeure *ut si* comme *superflue*.

Ce qui justifie cette observation, c'est qu'en harmonie on appelle *superflus* tous les intervalles qui excedent d'un demi-ton les consonnances directes données par le corps sonore. Ainsi on appelle octave, quinte, quarte ou tierce *superflues*, un intervalle qui excède d'un demi-ton l'octave, la quinte, la quarte ou la tierce qui sont les consonnances les plus parfaites.

La cause de cette dénomination a fait pendant long-tems l'objet des recherches des théoriciens (1) ; ils se contentent aujourd'hui de désigner un *accord* tel que *ut. sol si ré fa* par les mots : *accord dit improprement de septième superflue*. L'origine que j'ai assignée à l'*accord* sensible *sol si ré fa* justifie la dénomination d'*accord de septième superflue* donnée à l'*accord ut. sol si ré fa*. Comme cette dénomination sert elle-même à démontrer la vérité de l'origine que j'ai assignée à l'*accord* sensible.

Lorsqu'on voulut faire suivre l'*accord* sensible par l'*accord* de sixte sur la médiante ; on produisit également la suspension par la supposition de cette médiante sous l'*accord* sensible. Exemple, *mi - sol si ré fa*. On l'appella *accord de neuvième*.

Delà il s'ensuit évidemment qu'il y a deux *accords* de *septième majeure*, deux *accords* de *neuvième*, deux *accords* de *onzième* ; les premiers donnés par la suspension, les seconds par la supposition.

L'*accord* de septième par suspension ne diffère en rien de celui de septième par supposition : *ut : mi sol si* ; c'est leur résolution qui les différencie. Voyez *Septième*.

L'*accord* de nenvième par supposition est un *accord* direct : *mi. sol si ré fa*. L'*accord* de neuvième par suspension est une des faces, un renversement de l'*accord* de seconde & quinte : *ut sol ut ré*.

L'*accord* de onzième par supposition est un *accord* direct : *ut. sol si ré fa*. L'*accord* de onzième par suspension est le renversement de l'*accord* de quinte & quarte. Exemple : *ut sol ut fa*. (Voyez *la Table des accords*, fig. 1, case 3, n°. 18 *des planches*.) C'est ce dernier que Rameau appelle *accord de onzième*.

Cette origine des *accords* par suspension & des *accords* par supposition, rend très-sensible ce que dit Rousseau (art. *Supposition*), que ces derniers bien examinés peuvent tous passer pour de pures suspensions.

Accords du mode mineur. Jusques au commencement du dix-septième siècle, les musiciens ne connurent d'autres modes que ceux de l'église ; avec cette différence que les modes musicaux avoient une étendue (*ambitus*) double de celle des tons de l'église : ceux-ci consistoient dans les différentes octaves de la gamme, comme

ut ré mi fa sol la si ut
ré mi fa sol la si ut *ré*
mi fa sol la, &c.

Les modes de la musique étoient comme ceux du plain-chant distingués en *authentes* & en *plagaux* ; c'est-à-dire, que les uns finissoient par la tonique, les autres par la dominante, tous par un *accord* parfait majeur ; la distinction des modes n'ayant été connue que fort tard.

Lorsque cette distinction fut bien établie, on conserva encore long-tems l'usage de terminer les

(1) Voyez l'ouvrage intitulé : *Observations sur différents point d'harmonie*, par M. L. Roullet. (Note 46, page 123.)

modes mineurs par un *accord* parfait majeur, qu'en France on appella *tierce de Picardie*, parce que l'uſage s'en conſerva plus long-tems dans les égliſes de cette province que dans le reſte du royaume.

Toutes les notes des modes majeurs ou mineurs étoient priſes dans la gamme, & ne recevoient des dièſes ou des bémols que par la tranſpoſition à la quarte. (Voyez l'*harmonie univerſelle de Merſenne*, *liv. 1*, *théor.* 29.) On altéra inſenſiblement les modes naturels & on ne retint que ceux de la ſixte & de la médiante; parce que ces deux notes, comme on a vu ci-devant, ne portant point de diſſonance, étoient plus propres à repréſenter des toniques.

On ſentit auſſi que les différentes combinaiſons de la gamme *ut ré mi fa ſol la ſi ut* appartiennent toutes au mode d'*ut*. (Voyez *Mode mineur*.) Pour donner aux gammes de *la* & de *mi* le caractère de mode, on fut donc forcé de leur aſſigner une dominante, ou plutôt un *accord* de dominante, en rendant majeure la tierce de cet *accord*; c'eſt-à-dire, en élevant la ſeptième d'un demi-ton. On eut alors les deux échelles ſuivantes:

la ſi ut ré mi fa ſol♯ la
& *mi fa ſol la ſi ut ré♯ mi.*

Pour avoir le ſyſtême harmonique de ces deux gammes, on ne fit que copier celui du mode majeur; c'eſt-à-dire, que la tonique, la médiante & la ſixte porterent l'*accord* parfait; la ſeconde & la quinte l'*accord* de ſeptième; la quarte l'*accord* de ſixte. On ne fit point porter cet *accord* à la tonique en mineur, pour les raiſons qu'on a vues plus haut.

la	*ſi*	*ré*	
fa	*la*	*ſi*	*fa*
ré	*fa*	*ſol♯*	*ré*
ſi	*ré*	*mi*	*ſi*

& pour le mode de *mi*,

mi	*la*	
ut	*fa*	*la*
la	*ré♯*	*fa*
fa	*ſi*	*ré♯*

On voit que les ſyſtêmes ont été formés en obſervant toujours la loi de prendre toutes les notes des *accords* dans la gamme du ton; conſéquemment la quarte du mode de *mi* ne doit point porter l'*accord* de ſixte: car cet *accord* ſeroit *la ut mi fa*, lequel eſt vicieux, comme on l'a vu ci-deſſus.

J'expliquerai au mot *Règle de l'octave* comment on eſt parvenu à l'accompagnement actuel des gammes majeures & mineures; & au mot *Relatif*, pourquoi l'on choiſit excluſivement pour modele de l'échelle mineure, la gamme *la ſi ut ré mi fa ſol♯ la*.

On a vu qu'en majeur l'*accord* de la ſenſible *ſi ré fa* ne pouvoit porter ni ſixte ni ſeptième. Dans le mode mineur de *la*, l'*accord* de la ſenſible *ſol♯ ſi ré* peut porter la ſeptième; parce que cette diſſonance ſe ſauve régulièrement. Exemple:

ſol♯ ſi ré fa
mi.

Telle eſt l'origine de l'*accord* de ſeptième diminuée.

Dans le mode mineur de *mi*, l'*accord* de la ſenſible *ré♯ fa la* peut également porter une ſeptième. Exemple: *ré♯ fa la ut*
ſi.

Telle eſt l'origine de l'*accord* de *ſixte ſuperflue avec quinte juſte*, *fa la ut ré♯*, appellé *accord* de *ſixte italienne*.

De même l'*accord* de la dominante du mode de *mi*: *ſi ré♯ fa la* eſt évidemment l'origine de l'*accord* de *ſixte ſuperflue* ordinaire.

Je donne au mot *impair* la raiſon de ces renverſements.

Accord par ſuppoſition en mineur. La ſuppoſition eſt plus naturelle encore en mineur qu'en majeur; car l'*accord* parfait mineur n'eſt pas donné directement par la nature; c'eſt un dérivé de l'*accord* de tonique du relatif majeur, lequel rappelle cette tonique par la réſonnance ſpontanée du générateur de Tartini. (Voyez *Mode mineur*.) En ſuppoſant le ſon *ut*, par exemple, ſous l'*accord mi ſol ſi*, on ne fait donc autre choſe que de donner à cet *accord* ſa véritable fondamentale.

Les *accords ſi ré fa la*, *ſol♯ ſi ré fa* ſont des dérivés des *accords ſol ſi ré fa* & *mi ſol♯ ſi ré*, comme on peut placer la tonique *ut* ſous l'*accord ſol ſi ré fa*; ce qui donne l'*accord* de *ſeptième ſuperflue*, il eſt évident qu'on peut, par la même raiſon, placer la tonique *la* ſous l'*accord mi ſol♯ ſi ré*. Si au lieu de ſuppoſer la tonique ſous les *accords ſol ſi ré fa* & *mi ſol♯ ſi ré*, on la place ſous leurs dérivés, on aura les *accords ut. ſi ré fa la* & *la. ſol♯ ſi ré fa*; le premier s'appelle *ſeptième ſuperflue & ſixte majeure*; le ſecond, *ſeptième ſuperflue & ſixte mineure*.

On les appella *accords* de *ſeptième ſuperflue*, parce que la note par ſuppoſition fait avec la note de baſſe une ſeptième alors appellée *ſuperflue*, & *accords de ſixte*, parce que l'octave de la note par ſuppoſition fait avec la ſeptième de ces *accords* une ſixte majeure dans le premier, & une mineure dans le ſecond. Ces deux derniers *accords ut. ſi ré fa la*, & *la. ſol♯ ſi ré fa* ſont donc de ſimples *accords* de ſeptième ſuperflue, dont on a retranché la fondamentale.

Tels ſont les *accords* que le tâtonnement & l'inſtinct ont fait employer aux compoſiteurs; & que les théoriciens ont cherchés à réduire en ſyſtême, en ſuivant très-probablement la route que je viens de retracer. On verra aux articles *Corps ſonore*, *Fondamental* & *Harmonique* les véritables fondements de tout le ſyſtême muſical; & à l'article particulier de chaque *accord*, j'expoſerai le rapport ſyſtématique de ſes éléments, leur rapport naturel, ſa

Digitized by Google

fondamentale, ſes faces ou renverſemens, ſa préparation & ſa réſolution (1).

Table des Accords.

Celle qu'à donnée Rouſſeau dans ſon dictionnaire de muſique a pluſieurs inexactitudes qui m'ont déterminé à en donner une plus exacte.

1°. Sa diviſion des *accords* en fondamentaux & en *accords* par ſuppoſition eſt défectueuſe; il falloit encore y joindre les *accords* par retranchement. L'*accord* de ſeptième diminuée ni celui de ſixte ſuperflue ne peuvent être regardés comme fondamentaux, n'étant, comme je viens de le faire voir, que des dérivés d'*accords* ſenſibles, dont on a retranché la fondamentale. Or, comment un *accord* qui n'a point de fondamentale peut-il être appellé fondamental?

Il falloit donc, pour être exact dans ſa diviſion, conſidérer les *accords* dans leur état naturel, dans leurs retranchements & dans leurs additions; dans la première claſſe euſſent été les *accords* fondamentaux; dans la ſeconde, les *accords* dérivés; dans la troiſième, les *accords* par ſuppoſition.

2°. La relation des modes majeurs & mineurs n'y eſt pas obſervée. Ce défaut remarquable fait qu'il eſt impoſſible de connoître à quelle corde du mode appartient tel ou tel *accord*. Par exemple, ayant pris pour formule du mode majeur le mode d'*ut*, il eſt clair qu'il a dû prendre celui de *la* pour ſon relatif mineur. L'*accord* de ſeptième diminuée, ne ſe pratiquant de ſon aveu (voyez ſon art. *Septième*) que ſur la note ſenſible, & étant particulier au mode mineur, il auroit dû le placer ſur la ſenſible du mode de *la*. Cependant il l'a placé ſur celle du mode de *ré*; c'eſt-à-dire, qu'il a pris pour type de l'*accord* de ſeptième diminuée *ut* ♯ *mi ſol ſi*♭ au lieu de *ſol* ♯ *ſi re fa*.

D'ailleurs, l'*accord* de ſeptième ſuperflue & ſixte mineure eſt, de l'aveu de Rouſſeau, « un *accord* » de ſeptième diminuée ſur la note ſenſible, ſous » lequel la baſſe fait la tonique ». Ayant pris pour l'*accord* de ſeptième diminuée.... *ut* ♯ *mi ſol ſi*♭, l'*accord* de ſeptième ſuperflue & ſixte mineure devoit donc être.

ré. ut ♯ *mi ſol ſi*♭, & non pas

la. ſol ♯ *ſi ré fa*. Comment expliquer cette inconſéquence?

La même inexactitude ſe trouve dans la diſpoſition qu'il a faite des *accords* de neuvième & des *accords* de onzième. Car les ſuppoſitions, ſuivant lui-même, ne ſont que des ſuſpenſions. (Voyez ſon art. *Suppoſition*.) La ſuſpenſion eſt employée en harmonie, pour faire deſirer l'*accord* qui doit ſuivre. Or, on ne deſire point un *accord* diſſonant. La ſuſpenſion ne convient donc qu'à une note portant l'*accord* parfait; c'eſt-à-dire, à la tonique, & non pas à la ſeconde note ni à la quatrième. L'*accord* de neuvième eſt donc mal placé dans ſa table ſur le *fa*, & l'*accord* de neuvième & quarte ſur le *ré*.

3°. Il n'aſſigne pas toujours exactement à chaque *accord* ſa véritable fondamentale. On ne voit pas pourquoi il a pris l'*accord* de ſimple ſeptième pour fondamental de celui de grande ſixte, & pourquoi chacun d'eux ne pourroit pas être regardé comme fondamental. Voyez l'art. *Sous-dominante*.

Mais l'erreur eſt beaucoup plus ſenſible dans l'*accord* de neuvième & quarte. Tout *accord* de onzième eſt primitivement un *accord* de ſeptième ſous lequel on ſuppoſe la tonique. Lorſque cette tonique fait la quinte ſous la fondamentale d'un *accord* de ſeptième, il eſt évident que cette fondamentale eſt dominante. Donc elle doit néceſſairement porter l'*accord* parfait majeur. L'*accord la ut mi ſol* ne peut donc être regardé comme *accord* de dominante. Il ne peut donc recevoir le *ré* par ſuppoſition.

Delà il s'enſuit encore que l'*accord ré. la ut mi ſol* n'eſt pas l'*accord* direct des *accords* de quarte, de ſeptième & quarte, ni de ſeconde & quinte que Rouſſeau lui aſſigne pour faces ou renverſemens.

4°. On ne trouve dans cette table ni l'*accord* que quelques harmoniſtes appellent *de grande ſeptième ſi re fa la*, ni l'*accord* de ſixte en mineur *re fa la ſi*, leſquels ſont des *accords* dérivés de différentes fondamentales. Voyez *Impair*.

5°. Enfin, les *accords* par ſuppoſition n'y ſont pas diſtingués des *accords* par ſuſpenſion. On a déja vu que les *accords* qu'il a déduits de celui de neuvième & de celui de neuvième & quarte ſont des *accords* par ſuſpenſion, & non par ſuppoſition. Voyez *ma Carte des accords*, fig. 1, caſes II & III.

La carte des *accords* que je propoſe (voyez *ibid.*, *fig.* 1) eſt compoſée de ſept portées; une pour chaque corde du mode.

Toutes les portées ſont diviſées en ſix caſes; la première contient l'*accord* parfait ſur chaque note du ton. Tous les ſons de cet *accord* devant être pris dans l'échelle du mode, il s'enſuit que l'on a cette ſuite d'*accords*:

ut mi ſol; *re fa la*; *mi ſol ſi*; *fa la ut*; *ſol ſi ré*; *la ut mi*; *ſi ré fa* dont le dernier porte la fauſſe quinte.

Les caſes 2 & 3 contiennent les *accords* par ſuſpenſions, leſquels, comme je l'ai dit plus haut, ne conviennent qu'à la tonique.

L'*accord* de ſeconde, tierce & quinte de la ſeconde caſe *ut ré mi ſol*, donne, par ſes renverſemens:

L'*accord* de ſeptième & ſeconde *ré mi ſol ut*;

(1) Voyez plus bas la table des rapports des ſons du ſyſtême moderne, comparés avec ceux des harmoniques du corps ſonore, Aa, fig. 1, 2, 3, 4, 5 & 6.

L'*accord* de ſeptième & ſixte . . . *mi ſol ut ré* ;
Et l'*accord* de ſixte-quarte & quinte *ſol ut ré mi*.
L'*accord* de tierce-quarte & quinte de la troiſième caſe donne par ſes renverſemens :

L'*accord* de quarte. . . . *ut fa ſol ut* ;
L'*accord* de ſeconde & quinte . *fa ſol ut* ;
L'*accord* de quarte-quinte & ſeptième. . . . . { *ſol ut fa*, ou *ſol ut ré fa*.

On verra à l'article particulier de cet *accord* la raiſon de l'introduction du *ré* qui ne ſe trouve point dans l'*accord* direct *ut mi fa ſol*.

La quatrième caſe contient les *accords* de ſixte & leurs renverſemens. On a déjà vu que la médiante & la ſixième note ne comportent point cette diſſonance, non plus que la dominante ni la ſenſible.

Toutes les cordes du mode peuvent porter la ſeptième. La raiſon en eſt bien ſimple. La réſonnance du corps ſonore fait entendre cette ſeptième comme conſonnance au-deſſus des *accords* parfaits majeurs. On peut donc auſſi la faire entendre ſur les mineurs comme conſonnance.

Mais on a déjà dit que les diſſonances pouvoient être placées au-deſſus de la tonique, de la tierce, de la quinte & de la ſixte conſonnante d'un *accord* parfait. La ſeptième peut donc être regardée comme conſonnance ou comme diſſonance ſur un *accord*. Comme conſonnance, lorſqu'elle eſt mineure ſur un *accord* parfait majeur; & comme diſſonance ſur les *accords* parfaits mineurs, lorſqu'elle eſt majeure. Je prouverai à l'article *Septième* que toute ſeptième eſt diſſonante au-deſſus d'un *accord* parfait mineur.

La ſixième caſe contient les *accords impairs*. (Voyez *Impairs*.) Le derniers de ces *accords* . . . *ſi fa la ut* ou *fi fa la ut* appartient au mode de *ſol*. On en verra la raiſon dans l'article *Impair*.
15 21 27 33 5 7 9 11

Nomenclature des accords. Uſage de la table des accords, pl. Ab. Tous ceux d'une même caſe portent le même nom; ainſi que leurs différentes faces. Mais celles-ci ſont diſtinguées entr'elles par les voyelles *a*, *e*, *i*, *o*. Exemple : le deuxième *accord* de la troiſième caſe ſe déſigne ainſi ; *accord de quarte i* ; le quatrième de la cinquième caſe de cette manière : *accord de ſeptième o*.

Les *accords* par ſuppoſition portent le nom de l'*accord* fondamental ſans ſuppoſition. Seulement on déſigne l'intervalle que fait avec la baſſe la note par ſuppoſition. Par exemple, la ſeptième ſuperflue ſe déſigne ainſi : *accord de ſeptième avec quinte ſuppoſée*. Il eſt inutile de déſigner dans un *accord*, la qualité de la ſixte ni de la ſeptième ; puiſque tous les *accords*, excepté les *impairs* & ceux *par ſubſtitution* étant formés de notes priſes dans la gamme du mode, la connoiſſance du ton ſuffit pour déterminer les ſons que l'on doit employer dans un *accord* ſur une chorde donnée.

« On peut obſerver, dit M. l'abbé Rouſſier, *traité des accords*, *page* 56, que dans les *accords* par » ſuppoſition, la note qui eſt au-deſſous de l'*accord* fondamental, étant comme ſurnuméraire » (d'où elle eſt appellée note par ſuppoſition), ne » peut jamais, ni elle, ni ſon octave, être tranſportée au-deſſus du ſon fondamental ; c'eſt-à-» dire, parmi ce qu'on appelle les parties ». Delà il s'enſuit que la ſuppoſition n'augmente point le nombre des faces d'un *accord*. A l'égard des rapports que produiſent avec la note par ſuppoſition les renverſemens de l'*accord* fondamental ; il eſt inutile de leur donner d'autres dénominations que celles de l'*accord* fondamental. On peut même s'épargner la peine de les chiffrer, en marquant au-deſſus ou au-deſſous de la note par ſuppoſition, le ſon fondamental de l'*accord* avec un petit guidon, & le chiffrer enſuite à l'ordinaire. « De cette manière, dit M. Mercadier de Beleſta, *nouveau ſyſtême de muſique* n°. 391, tout ſeroit clair, on écarteroit les difficultés ſans priver l'oreille du plaiſir que peuvent lui donner ces ſortes de paſſages, (les points d'orgue.) L'on pourroit même ſoulager la mémoire par ce moyen, de tous les *accords* par ſuppoſition, en obſervant ſeulement que lorſqu'on mettroit pluſieurs guidons ſucceſſifs ſur une même note, ou que le guidon ne devroit en occuper qu'une partie, il faudroit diviſer cette note en parties égales aux valeurs que devroient avoir les guidons correſpondans, & les lier enſuite avec le chapeau ».

Il étoit donc inutile de faire, comme Rouſſeau, une claſſe particulière des *accords* par ſuppoſition. Auſſi me ſuis-je contenté, dans ma carte des *accords*, de placer la note par ſuppoſition ſous les *accords* fondamentaux, en la repréſentant ſous la forme d'une blanche.

J'ai fait de la même manière pour les *accords* par ſubſtitution : & dans l'uſage on feroit très-bien de les regarder comme de ſimples *accords* par ſuppoſition. Alors un ♯ ou un ♭ à côté du guidon, indiqueroit l'altération accidentelle de la tierce de l'*accord* fondamental. Ainſi l'*accord* de ſeptième ſuperflue & ſixte mineure ſur le *la*, *la*. *ſol* ♯ *ſi ré fa*, dans le mode majeur d'*ut* ſeroit déſigné de cette manière $\frac{7}{V}$ ♯ ; je ſuppoſe que le guidon ſe trouve à la place du ſol ♯.
la

Les *accords* de la ſeptième caſe ne ſont pas ſuſceptibles de renverſement, pour les raiſons que j'expoſerai au mot *impair*. Je leur donne donc la dénomination d'*impairs*, & je les déſigne par un *u*. On les nommera dans l'uſage, *accord impair* de telle corde. Par exemple :

u marque l'*accord* impair de la ſeconde note ;
ré

si *accord impair* de la ſenſible.

Toutes ces dénominations ſuppoſent, comme l'on voit, la connoiſſance du ton ; connoiſſance auſſi indiſpenſable pour compoſer que pour exécuter ſenſément.

Caractère des accords. Tout ce qui exerce les ſens ou l'eſprit ſans les fatiguer peut contribuer à leurs plaiſirs. Les ſons trop bruyants, trop aigus, les ſons criards ou glapiſſants déchirent l'oreille par la rapidité ou par l'intenſité de leurs vibrations. Les ſons trop ſourds la fatiguent par la tenſion des fibres néceſſaires pour les ſaiſir.

Les rapports irrationnels ou trop compliqués bleſſent l'eſprit par le choc des objets trop multipliés, ou, pour ainſi dire, trop aigus. Les rapports trop grands, ceux qui exprimeut des intervalles trop étendus, le fatiguent ; comme les objets trop éloignés les uns des autres fatiguent l'œil qui veut les embraſſer tous en même tems. 1°. La ſimplicité des rapports paroit donc être la première ſource du plaiſir que nous cauſent les *accords*. Quelle eſt la limite préciſe de cette ſimplicité ? C'eſt ſur quoi l'expérience n'a pas encore prononcé d'une manière déciſive. Le premier des intervalles diſſonants dans le ſyſtême moderne eſt la ſeconde majeure dans le rapport de 8 à 9. La tierce mineure dans le rapport de 5 à 6 eſt miſe au nombre des conſonnances. Le corps ſonore nous offre deux intervalles intermédiaires ; le plus grave dans le rapport de 6 à 7 ; le ſuivant, dans le rapport de 7 à 8. Ces deux intervalles doivent-ils être mis au rang des conſonnances ou des diſſonances ? Voyez *ſeptième conſonnante.*)

Quoi qu'il en ſoit, l'*accord* parfait ne peut recevoir une ſeconde. Il ne peut donc être formé dans le ſyſtême moderne que des rapports ſuivans :

ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*
1	2	3	4	5	6

& de leurs répliques.

C'eſt à la ſimplicité des rapports que les *accords* directs doivent leur agrément, lequel diminue à meſure que les faces du même *accord* s'éloignent du ſon fondamental ; parce que leur rapport ſe complique dans la même proportion.

Dans l'*accord* parfait, la face que l'on nomme *accord* de *ſixte-quarte*, paroit former une exception à cette loi générale ; mais l'exception n'eſt qu'apparente. En effet, dans cette ſuite de combinaiſons :

ſol ut mi ; ut mi ſol ; mi ſol la ut ; ſol la ut ré mi.

3	4	5	4	5	6	5	6	7	8	6	7	8	9	10

Sixte-quarte. Acc. parf. Sixte. Sixte-quarte.

On voit deux *accords* de ſixte-quarte ; le premier plus grave, par conſéquent plus conſonnant que l'*accord* parfait ; le ſecond, qui l'eſt beaucoup moins ; & cela à proportion de leur rapport.

Nota. J'ai dit que le premier de ces *accords* de ſixte-quarte eſt plus *conſonnant* que l'accord parfait ; mais je n'ai pas voulu dire plus agréable : on verra bientôt la raiſon.

Par la ſimplicité des rapports, on explique pourquoi l'*accord* de grande ſixte eſt plus harmonieux que celui de petite ſixte mineure. Pourquoi la ſeptième diminuée eſt moins dure que la ſeconde ſuperflue. Il ne faut que jeter un coup-d'œil ſur leurs rapports. Exemple :

fa	*la*	*ut*	*ré*	*la*	*ut*	*ré*	*fa*
4	5	6	7	5	6	7	8

ſol ♯	*ſi*	*ré*	*fa*	*fa*	*ſol* ♯	*ſi*	*ré*
5	6	7	$\frac{15}{2}$	$\frac{15}{2}$	10	12	14

Dans ces *accords*, comme dans les ſuivans, je ſuppoſe les rapports harmoniques, & non ceux du ſyſtême moderne.

2°. Le ſecond agrément des *accords* dérive de la progreſſion de leurs ſons. Placés dans l'ordre progreſſif des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Les ſons, ou plutôt leurs rapports s'offrent à l'eſprit ſans confuſion. Cet ordre leur eſt ſi favorable, que toutes les diſſonances d'un mode réunies dans la forme progreſſive, forment un *accord* moins déſagréable que l'*accord* parfait avec une ſeule diſſonance ; l'*accord* $\begin{matrix} ré & fa & la & ſi \\ 9 & 11 & 13 & 15 \end{matrix}$ formé par la ſeconde, la quatrième, la ſixième & la ſeptième note de la gamme naturelle, qui ſont les diſſonances du mode d'*ut*, eſt moins dur que l'*accord* de ſeconde & quinte $\begin{matrix} ut & ré & ſol & ut \\ 8 & 9 & 12 & 16 \end{matrix}$ ou que celui de quinte & quarte $\begin{matrix} ut & fa & ſol & ut \\ 8 & 11 & 12 & 16 \end{matrix}$ qui ne contiennent qu'une ſeule diſſonance.

Veut-on ſavoir encore pourquoi l'*accord* de fauſſe quinte eſt beaucoup plus doux que celui de quarte ſuperflue ? Toujours la même ſolution. Toujours dans l'un l'ordre progreſſif qui ne règne pas dans le ſecond. Exemple :

ſi	*ré*	*fa*	*ſol*	*fa*	*ſol*	*ſi*	*ré*
5	6	7	8	7	8	10	12

Fauſſe-quinte. Triton.

C'eſt cet ordre progreſſif qui dirige ſecrétement les théoriciens, lorſqu'ils nous recommandent de placer dans l'harmonie les grands intervalles au grave, les moindres à l'aigu. C'eſt que les rapports les plus ſimples forment en même tems les intervalles les plus graves & les plus étendus. Exemple :

ut	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*la*	*ut*	*ré*	*mi.*
Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.	Tierce mi.	Petite tierce.	Ti. minime.	Ton maj.	Ton mi.	

C'eſt le défaut de progreſſion qui rend diſſonant

ſonant tout *accord* formé de deux intervalles ſemblables, comme :

ut ſol ré ; ſol ut fa ; ut mi ſol x *; mi ſol ſi* b,
1 6 9 3 4 $\frac{16}{4}$ 4 5 $\frac{21}{4}$ 5 6 $\frac{25}{4}$.

3°. La conſonnance des extrêmes eſt une troiſième ſource d'agrémens dans les *accords*. L'*accord* parfait renfermé dans une quinte eſt plus conſonnant que celui de ſixte & celui de ſixte-quarte, tous les deux renfermés dans une ſixte.

4°. La diſpoſition du ſon fondamental n'eſt pas indifférente dans un *accord*. Placé au grave, l'*accord* en devient plus naturel, plus conſonnant, plus majeſtueux. A l'aigu, il produit des renverſemens de conſonnances qui varient le caractère de l'*accord* ſuivant la nature de ces intervalles. Au milieu, l'oreille le cherche quelquefois ſans pouvoir le diſtinguer. Il ſemble avoir perdu ſa ſupériorité. Il communique alors à l'*accord* un caractère de confuſion, d'indéciſion, de fadeur que l'on remarque ſur-tout dans l'*accord* de ſixte-quarte, *ſol ut mi ſol*.

5°. Les ſons placés à l'aigu ſont les plus remarquables ; c'eſt donc là qu'il faut placer les conſonnances de caractère ; j'entends celles qui rendent un *accord* propre à l'expreſſion de tel ou tel ſentiment ; pour cela, il faut connoître le caractère individuel de chaque intervalle. Il faut ſavoir qu'en général les intervalles juſtes ſont naturels, graves, majeſtueux ; les majeurs, brillants, énergiques ; les mineurs, doux, tendres, propres à l'expreſſion de la langueur, quelquefois de la triſteſſe ; les ſuperflus ſont durs, les diminués fades & langoureux.

Par-là on explique pourquoi l'*accord* de petite ſixte majeure eſt plus brillant que celui de fauſſe-quinte, & celui de ſeconde plus que celui de ſimple ſeptième.

La douceur de l'*accord* de ſixte, *mi ſol ut*, lui vient de la douceur de ſes trois conſonnances mineures, *mi ut*, *mi ſol* & *ſol ut*.

6°. Le nombre des ſons qui compoſent un *accord*, peut auſſi contribuer à le rendre plus ou moins agréable. Un *accord* n'eſt propre qu'à produire du bruit, lorſqu'il renferme un trop grand nombre de ſons. Pour ne pas détruire ni couvrir le charme de la mélodie, il faut éviter autant qu'on peut dans l'harmonie toute eſpèce de rempliſſage. En cela il eſt plus facile de pêcher par l'excès des ſons que par le retranchement.

7°. Un *accord* doit ſouvent tout ſon effet aux *accords* adjacents. On ſent, par exemple, qu'il y auroit de la mal-adreſſe à placer un *accord* très-dur à côté, ſur-tout immédiatement après un *accord* très-conſonnant, à moins que l'effet ne l'exigeât.

8°. Mais rien ne peut contribuer autant à la douceur d'un *accord* que la manière de le *préparer* & de le *ſauver*.

Accords. Diviſion des accords.

On pourroit conſidérer les *accords* :

1°. Dans leurs vibrations. Sous ce point de vue on les diviſeroit en *réguliers* & *irréguliers*. Réguliers, lorſque leurs ſons forment une progreſſion arithmétique ; irréguliers dans le cas contraire.

Les *accords* réguliers ſe diviſeroient en *naturels* qui ſuivent la progreſſion des nombres *naturels*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c.

Et *impairs* qui ſuivent la progreſſion des nombres 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c.

Les naturels ſe diviſeroient en *conſonants*, lorſque leur progreſſion n'excède pas le ſixième terme, ou les répliques de ces termes :

Et *diſſonants*, lorſqu'ils admettent les termes ſuivants.

Les *accords* diſſonants ſe diviſent en *harmoniques*, *exharmoniques* & *irrationels*.

Les *accords* diſſonants harmoniques ſont ceux qui ſont reçus dans le corps de l'harmonie.

Les *accords* exharmoniques ou *faux accords* ſont, comme les premiers, formés par des ſons rationnels, mais ne ſont point reçus en harmonie.

Enfin, les irrationnels qui ſont, à proprement parler, les ſeuls *accords* eſſentiellement diſſonants, ſont ceux dont quelques ſons forment avec les autres un rapport incommenſurable.

2°. Conſidérés par rapport à leurs ſons fondamentaux, les *accords* ſe diviſeroient en *primitifs* & en *dérivés*.

Les primitifs formés par le ſon fondamental, ſa tierce, ſa quinte ou leurs répliques.

Les dérivés formés par les autres harmoniques du même fondamental.

Ainſi les *accords* par ſubſtitution ſont des dérivés des *accords* ſenſibles. L'*accord* de ſixte-ſuperflue eſt un dérivé de l'*accord* de tonique. Voyez les *fig.* 4 & 6 de la table des ſons.

3°. Par rapport à leurs faces, les *accords* ſe diviſent en *directs* & *renverſés*.

Directs, lorſqu'ils ont le ſon fondamental au grave :

Renverſés, lorſque le ſon fondamental eſt porté dans une des parties ſupérieures.

4°. Par rapport à la gamme, les *accords* ſe diviſeroient en *accords de la tonique*, & *accords du ton* ; j'appelle ainſi tous les *accords* qui peuvent être employés ſur une des notes de la gamme.

L'*accord* de la tonique ſe diviſe en *majeur* & *mineur*, à raiſon de la tierce la plus grave de cet *accord*.

5°. Par rapport à la baſſe fondamentale, je diviſe les *accords* en *générateur* & *fondamentaux*.

Le générateur eſt l'*accord* de l'octave la plus grave de la tonique. Les *accords* fondamentaux ſont des *accords* parfaits portés par les harmoniques du générateur.

6°. Par rapport à leur ſucceſſion, je les diviſe en *préparatifs*, *progreſſifs* & *réſolutifs*.

Le progreſſif eſt celui qui forme le premier terme d'une cadence quelconque; préparatif, celui qui le précède & le prépare; réſolutif, celui qui termine la cadence. (*M. l'Abbé Feytou.*)

TABLE des Rapports des Sons du Syſtême moderne, comparés avec ceux des Harmoniques du Corps Sonore.

Syſtême naturel. *Fig. I.*		*Syſt. mod.* *Fig. II.*	
ut	32	ut	32
ſi♯	31		
ſi	30	ſi	30
za♯	29=$\frac{261}{9}$	la♯	$\frac{256}{9}$
za	28		
ja♯	27=$\frac{81}{3}$	la	$\frac{80}{3}$
ja	26		
ſol♯	25	ſol♯	25
ſol	24	ſol	24
ja♯	23=$\frac{46}{2}$	fa♯	$\frac{41}{2}$
ja	22=$\frac{44}{2}$		
mi♯	21=$\frac{63}{3}$	ſa	$\frac{64}{3}$
mi	20	mi	20
re♯	19=$\frac{76}{4}$	re♯	$\frac{71}{4}$
re	18	re	18
ut♯	17=$\frac{153}{9}$	ut♯	$\frac{160}{9}$
ut	16	ut	16
ſi	15	ſi	15
za	14=$\frac{42}{3}$	la	$\frac{40}{3}$
ja	13=$\frac{117}{9}$		
ſol	12	ſol	12
ja	11=$\frac{33}{3}$	fa	$\frac{32}{3}$
mi	10	mi	10
re	9	re	9
ut	8	ut	8
za	17		
ſol	6	ſol	6
mi	5	mi	5
ut	4	ut	4
ſol	3	ſol	3
ut	2	ut	2
UT	1	UT	1

Rapport des Sons de l'accord dominant.	*Rap. des harmoniq. correſpond.*
Fig. V.	
ré 36	ré 36
	ut♯ 33
ſi ſi 30	ſi 30
	ja♯ 27
ſol ſol ſol ſol 24	ſol 24
ſa ſa ſa ſa $\frac{64}{3}$	mi♯ 21
ré ré ré 18	ré 18
ſi ſi 15	ſi 15
ſol 12	ſol 12

Rapport des Sons de l'accord parfait.	*Rap. des har. correſ.*
mi 10	mi 20
Fig. III.	ré 9
ut ut 8	ut 8
	za 7
ſol ſol ſol 6	ſol 6
mi mi 5	mi 5
ut 4	ut 4

Rapport des Accords dérivés de l'Accord dominant.	*Rapport des harmon. correſpondans.*
48	ſol 48
Fig. VI.	ja♯ 45
ré♯ mi 40	mi♯ 42
ré 36	ré♯ 39
ut ut ut ut 32	ré 36
	ut♯ 33
la la la la la $\frac{80}{3}$	ſi 30
	la♯ 27
fa fa fa fa fa fa $\frac{64}{3}$	ſol 24
ré 18	mi♯ 21
ſi ſi 15	ré 18
	ſi 15

Rap. des Ac. diſſon. impairs, que j'appelle Diſſon. de la Tonique.	*Rap. des har. correſpond.*
ré♯ $\frac{71}{4}$	ré♯ 19
Fig. IV.	ut♯ 17
ſi ſi ſi 15	ſi 15
la ſol♯=$\frac{225}{9}$ la la $\frac{240}{9}$	ja 13
ſa ſa ſa ſa ſa $\frac{192}{9}$	ja 11
ré ré ré ré 9	ré 9
la $\frac{27}{4}$	za 71

ACCORD DE L'ORGUE. Ce mot a deux significations ; premièrement, il signifie la même chose que *partition*. Secondement, il signifie l'*accord* respectif de tous les jeux. C'eſt dans ce ſens qu'il eſt pris dans cet article.

La partition eſt le fondement de l'*accord* : elle ſe fait ſur le preſtant qui tient le milieu entre tous les jeux de l'orgue. Quant au grave & à l'aigu, pour bien accorder, il eſt néceſſaire d'être doué d'une oreille extrêmement fine, ce qui s'appelle parmi les facteurs & les gens de l'art, *avoir de l'oreille* ; c'eſt un don de la nature qu'un maître ne ſauroit communiquer.

Après que la partition eſt faite ſur le preſtant (ou ſur la flûte, s'il n'y a point de preſtant à l'orgue), on accorde à l'octave en-deſſous le *bourdon de quatre piés bouché*. Enſuite on accorde le huitième pié ouvert à l'uniſſon du bourdon de quatre piés bouché, & à l'octave au-deſſous du preſtant ; on accorde enſuite la montre de ſeize piés à l'octave en-deſſous du huitième pié ouvert, du quatrième pié bouché, & à la double octave en-deſſous du preſtant : on accorde enſuite le bourdon de ſeize piés à l'uniſſon de la montre de ſeize piés, & à l'octave en-deſſous du huitième pié ouvert, du quatrième pié bouché, & à la double octave en-deſſous du preſtant.

On accorde enſuite le grand cornet compoſé de cinq tuyaux ſur le preſtant ſeul. Il faut remarquer que le grand cornet n'a que deux octaves, & que des cinq tuyaux qui le compoſent, il n'y a que le deſſus de flûte qui s'accorde à l'uniſſon des tailles & des deſſus du preſtant ; que les autres tuyaux, le deſſus de bourdon, le deſſus de nazard, le deſſus de quarte nazard, & le deſſus de tierce, s'accordent à l'uniſſon des jeux dont ils portent le nom. On accorde enſuite le cornet de récit & le cornet d'écho ſur le preſtant, comme on a accordé le grand cornet. On accorde enſuite la flûte ſur le preſtant ſeul, à l'uniſſon de laquelle elle doit être. Enſuite on accorde la double tierce à la tierce au-deſſus du preſtant, & ſur tous les fonds de l'orgue. Ce qu'on appelle *les fonds de l'orgue*, ſont tous les jeux de mutation plus graves que le preſtant ; comme qui diroit *les baſſes de l'orgue*, dont le preſtant tient le milieu, y ayant autant d'octaves dans l'étendue de l'orgue au-deſſus & au-deſſous des quatre dont le preſtant eſt compoſé. On accorde enſuite le nazard ſur les fonds & à la quinte au-deſſus du preſtant. Le gros nazard s'accorde auſſi ſur les fonds à l'octave au-deſſous du nazard & à la quarte au-deſſous du preſtant. On accorde enſuite la quarte de nazard ſur les fonds & avec la double tierce & le nazard : ce jeu doit ſonner l'octave du preſtant. On accorde enſuite la tierce ſur les fonds & la double tierce, dont elle doit ſonner l'octave, & ſur le nazard & la quarte nazard. Enſuite on accorde le larigot ſur les fonds accompagnés de la double tierce du nazard, dont il doit ſonner l'octave de la quarte nazard, de la tierce. On accorde enſuite la doublette ſur tous les fonds : elle doit ſonner l'octave au-deſſus du preſtant. Sur la doublette & les fonds, on accorde les deux parties du plein jeu, la fourniture & la cimbale, dont on bouche les tuyaux des rangs que l'on n'accorde pas, avec des plumes d'oie ou de pigeon, afin de les empêcher de parler, & de mieux entendre l'*accord* de ceux qu'on laiſſe libres. Enſuite quand un rang eſt accordé, on accorde le rang ſuivant, dont on ôte les plumes que l'on remet dans le rang accordé, s'il eſt néceſſaire. Voyez *Fourniture & Cimbale*.

La pédale de quarte s'accorde ſur les fonds & à l'uniſſon des baſſes du preſtant.

La pédale de huit, ou flûte, s'accorde auſſi ſur les fonds, & à l'uniſſon du huitième pied ouvert, ou à l'octave au-deſſous du preſtant.

Lorſque tous les jeux de mutation ſont accordés, on accorde les jeux d'anche, à commencer par la trompette, que l'on accorde à l'octave au-deſſous du preſtant ſeul. Sur la trompette on accorde le cromorne à l'uniſſon, à l'octave au-deſſous de la trompette. On accorde la bombarde à l'octave au-deſſus de la même trompette ; on accorde le clairon qui ſonne l'uniſſon du preſtant. La voix humaine qui ſonne l'uniſſon de la trompette s'accorde à l'octave au-deſſous du preſtant ſeul, & la voix angélique à l'uniſſon du même preſtant. La trompette de récit qui n'a que deux octaves, ſonne l'uniſſon des deſſus de la trompette, dont elle ne diffère qu'en ce qu'elle a le ſon plus net.

Les pédales des jeux d'anche s'accordent, ſavoir, celle de clairon à l'uniſſon des baſſes du clairon ; s'il y a ravalement au clavier de pédale, le ravalement deſcend dans le huitième pied à l'uniſſon de la trompette.

La pédale de trompette ſonne l'uniſſon des baſſes de la trompette ; le ravalement deſcend dans le ſeizième pied à l'uniſſon de la bombarde.

La pédale de bombarde s'accorde à l'octave au-deſſous des baſſes de la trompette, par conſéquent elle ſonne le ſeizième pied ; s'il y a ravalement, il deſcend dans le trente-deuxième pied.

On accorde tous les jeux de mutation avec les accordoirs, dont on coëffe les tuyaux ouverts ou à cheminée, pour diminuer l'orifice du tuyau & le faire baiſſer de ton ; on enfonce au contraire les accordoirs dans les tuyaux, ce qui élargit leur ouverture, quand on veut les faire hauſſer de ton. Dans un orgue bien accordé, la partition de chaque jeu doit être ſemblable à celle du preſtant. (*Anonyme.*)

ACCORDER *des inſtruments*, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, juſqu'à ce que toutes les parties de l'inſtrument ſoient au ton qu'elles doivent avoir.

Pour *accorder* un inſtrument, il faut d'abord déterminer un ſon qui doit ſervir aux autres de terme

de comparaiſon ; c'eſt ce qu'on appelle *prendre* ou *donner le ton :* ce ſon eſt ordinairement l'*ut* pour l'orgue & le clavecin, & le *la* pour le violon & la baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vuide, & dans un *medium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille : telle eſt la chanterelle du violoncelle & la ſeconde du violon.

A l'égard des flûtes, hautbois, & autres inſtrumens ſemblables, ils ont leur ton à-peu-près fixe, qu'on ne ſauroit guère changer qu'en changeant quelque pièce de l'inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des pièces, ce qui baiſſe le ton de quelque choſe : mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de toutes ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'inſtrument & les intervalles d'un trou à l'autre.

Quand le ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres ſons de l'inſtrument, qui doivent être fixés par l'accord ſelon les intervalles qui leur ſont aſſignés. L'orgue & le clavecin s'accordent par quintes & par octaves ; la baſſe & le violon par quintes ; la viole par quartes & par tierces. En général, on choiſit toujours des intervalles conſonnants & harmonieux, afin que l'oreille ſoit mieux en état de juger de leur juſteſſe.

On remarque que les inſtruments dont on tire le ſon par inſpiration, comme la flûte & le hautbois, montent ſenſiblement quand on en a joué quelque tems ; ce qui vient, ſelon quelques-uns, de l'humidité qui, ſortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit ; ou plutôt c'eſt que la chaleur & la raréfaction que l'air reçoit pendant l'inſpiration, rendent ſes vibrations plus fréquentes, diminuent ſon poids, & augmentant ainſi le poids relatif de l'atmoſphère, rendent le ſon un peu plus aigu, ſuivant la doctrine de M. Euler. Quoi qu'il en ſoit de la cauſe, il faut, au moment de l'accord, avoir égard à l'effet, & forcer modérément le vent, quand on donne le ton avec ces inſtruments ; car pour qu'ils reſtent d'accord durant le concert, il faut qu'ils ſoient un peu trop bas en commençant. (*M. de Caſtilhon.*)

Nota. Nous avons trouvé dans nos papiers l'article ſuivant, ſans pouvoir nous rappeller quel en eſt l'auteur ni de quel ouvrage il eſt tiré.

* La plupart des hommes ont éprouvé les effets d'un bon accord, ſans en connoître la cauſe. Rameau & J. J. Rouſſeau n'en ont développé que ce qui regarde le phyſique des ſons.

Il eſt deux manières d'*accorder* les inſtruments à cordes. Le *piano forte*, par exemple : en faiſant une ſuite de quintes juſtes, tout le monde fait que les octaves deviennent trop fortes, & que tout-à-coup on eſt forcé de diminuer les intervalles pour rejoindre le point d'où l'on eſt parti. Rien de plus funeſte à l'effet de la muſique que cette manière d'*accorder ;* je ne dis pas ſeulement à l'endroit où l'on eſt obligé de tempérer les ſons, mais même ſur la partie du clavier où les quintes ſont juſtes ; car on éprouve une ſatiété qui glace. Altérez au contraire ſoiblement toutes vos quintes ; alors un deſir involontaire d'arriver au point imperceptible de la perfection, à ce point mathématique qu'on ne ſe ſoucie guère de calculer quand on l'a ſenti, ſoutient votre attention. Chaque accord prend une teinte moëlleuſe, & vous fait éprouver un charme inexplicable. Quel chanteur n'a pas ſenti ſon ame ſe dilater ou ſe reſſerrer en s'accompagnant ? Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome (Gizziello) avoit coutume d'envoyer ſon accordeur dans les maiſons où il vouloit montrer ſes talents ; non-ſeulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais auſſi pour la perfection de l'accord. N'avons-nous pas entendu des femmes dont l'organe foible charmoit nos ſens dans la converſation ? Quelle voix ſonore, mais plus ferme & plus ſûre de ſes intonations vous a jamais fait le même plaiſir ? Souvent j'ai quitté mon piano parce qu'il me déplaiſoit & ne me renvoyoit pas mes idées telles que je les concevois. C'eſt après bien des années que je me ſuis apperçu que l'accord des quintes trop juſtes en étoit la cauſe. On voit que l'effet d'une belle production dépend plus qu'on ne penſe de l'accordeur.

* Cet article eſt contraire à toutes les idées de théorie. Quand les quintes d'un piano ſont trop juſtes dans quelques tons, les tierces & les quintes ſont fauſſes dans d'autres. Un *fol* ♯ & un *la* ♭ ne ſont pas le même ſon, mais on eſt obligé de le rendre le même ſur les inſtruments à touches, parce que c'eſt la même touche qui doit les exprimer tous deux. Ainſi, ſi la gamme de *la* qui contient le *fol* ♯ étoit accordée juſte, la gamme de *mi* ♭ qui contient le *la* ♭ ſeroit fauſſe. Il eſt plaiſant de donner un vice d'intonation pour la ſource d'une beauté muſicale. — La voix d'une femme peut avoir du charme, parce qu'elle eſt foible ; mais elle n'en auroit ſûrement pas ſi elle étoit fauſſe. — L'auteur n'a pu être mécontent de ſon piano par ſa trop grande juſteſſe ; car ſi les quintes en étoient parfaitement juſtes, l'inſtrument étoit néceſſairement faux. (*M. Framery.*)

ACCORDEUR, *ſ. m.* On appelle *accordeurs* d'orgue ou de clavecin ceux qui vont dans les égliſes ou les maiſons accommoder ou accorder ces inſtruments, & qui, pour l'ordinaire, en ſont auſſi les facteurs. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACOUSTIQUE, *ſ. f.* Doctrine ou théorie des ſons. (Voyez *Son.*) Ce mot eſt de l'invention de M. Sauveur, & vient du grec ακουω, j'entends.

L'*acouſtique* eſt proprement la partie théorique de la muſique : c'eſt elle qui donne ou doit donner les raiſons du plaiſir que nous font l'harmonie & le chant, qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou

propriétés des cordes vibrantes, &c. Voyez *Cordes*, *Harmonie*.

Acouſtique eſt auſſi quelquefois adjectif; on dit: l'organe *acouſtique*, un phénomène *acouſtique*, &c. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACROAMA, *muſique des anciens*, nom que les romains donnoient aux muſiciens qui jouoient d'un inſtrument, pour les diſtinguer de ceux qui chantoient. On prétend auſſi qu'ils appelloient *acroama* la muſique inſtrumentale, & ſur-tout celle qui étoit gaie. (*M. de Caſtilhon.*)

ACTE, *ſ. m.* Partie d'un opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé entre-acte. Voyez *Entre-acte*.

L'unité de tems & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *acte* d'opéra que dans une tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le poëte ne doit point donner à un *acte* d'opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet: mais il dépend du muſicien de précipiter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théatrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuiſement du ſpectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſanter le théatre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vérité, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion que la première loi du théatre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changements, le muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de ſon orcheſtre pendant qu'ils durent, à moins d'y repréſenter le même cahos qui règne alors ſur la ſcène.

Quelquefois le premier *acte* d'un opéra ne tient point à l'action principale & ne lui ſert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (Voyez *ce mot*.) Comme le prologue ne fait pas partie de la pièce, on ne le compte point dans le nombre des *actes* qu'elle contient & qui eſt ſouvent de cinq dans les opéra francois, mais toujours de trois dans les Italiens. Voyez *Opera*. (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

* La doctrine que Rouſſeau établit ſur l'unité de lieu eſt trop rigoureuſe, & ſe trouve démentie par l'expérience.

Cette illuſion qui nous fait prendre l'imitation de l'art pour la vérité n'eſt pas l'objet du théatre lyrique. C'eſt une eſpéce de pays enchanté où tout eſt exagéré, merveilleux, idéal, où rien ne reſſemble à la nature ordinaire. L'eſprit n'y demande qu'une vérité relative, & l'imagination s'y prête à toutes les merveilles, pourvu qu'elles ſoient d'accord avec la ſuppoſition hypothétique qui fait la baſe du mélodrame.

Comment vouloir exclure, ſur-tout *du genre merveilleux*, le droit de tranſporter l'action d'un lieu à un autre, même au milieu d'un acte! Serai-je bleſſé de voir un palais changé en priſon, ou un déſert en un jardin délicieux, par le même pouvoir qui évoque les ombres des morts & commande aux démons?

Dans les tragédies même, où la mythologie & la magie n'entrent pour rien, il eſt poſſible d'exécuter au milieu d'un acte des changements de ſcène qui ne troublent point l'action & ne choquent point les ſpectateurs. Il y en a des exemples dans *Alceſte*, dans *Iphigénie en Aulide*, & dans d'autres opéras, où le poëte n'auroit pu ſe les interdire, ſans ſe priver de très-beaux effets de ſpectacle & de muſique.

Ces changements de ſcène demandent, il eſt vrai, à être employés avec modération & placés avec art. Il faudroit ne faire paſſer bruſquement le ſpectateur d'un lieu à un autre, que pour lui faire ſuivre la marche même de l'action. Il ne fait alors qu'accompagner les perſonnages au lieu où l'action les fait paſſer eux-mêmes. C'eſt ce qui arrive au premier acte d'*Alceſte*. Du palais du roi on ſe tranſporte avec la reine & le peuple au temple où ils vont implorer la puiſſance des dieux en faveur d'Admète mourant. Auſſi au milieu du troiſième acte d'*Iphigénie*, au moment où Clytemneſtre s'échappe de la tente où elle étoit renfermée, pour courir au lieu du ſacrifice, le ſpectateur s'y tranſporte avec elle. L'action, au lieu d'être interrompue, comme le craint Rouſſeau, ne fait que ſe continuer ſous les yeux du ſpectateur; & le compoſiteur, loin d'être embarraſſé de ce qu'il doit faire dans ces changements de ſcène, les a préparés l'un & l'autre par deux marches admirables qui donnent à l'action un caractère auſſi vrai qu'intéreſſant.

La vérité n'eſt pas le but eſſentiel des beaux arts; il n'en eſt aucun qui ne s'en écarte quelquefois pour obtenir un effet plus piquant que celui qu'il obtiendroit par elle. Tous ont le droit de s'en éloigner plus ou moins, ſuivant la nature des moyens qu'il emploie & de l'objet qu'il ſe propoſe. Il faut donc bien ſe garder de vouloir ſoumettre les artiſtes à des régles de vraiſemblance rigoureuſe, dont l'effet ne dédommageroit point du ſacrifice qu'ils y feroient. (*M. Suard.*)

ACTE DE CADENCE, eſt un mouvement dans une des parties, & ſur-tout dans la baſſe, qui oblige toutes les autres parties à concourir à former une cadence, ou à l'éviter expreſſément. Voyez *Cadence*, *Eviter*. (*J. J Rouſſeau*)

ACTEUR, *ſ. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la repréſentation d'un opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'acteur

dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réuſſir dans ſon art. Ainſi il ne ſuffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout auſſi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaiſon entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une ſuppoſe toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un *acteur* le défaut de quelque qualité qu'il a pu ſe flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oſer ſe deſtiner au théatre, deſtitué des qualités naturelles qui y ſont néceſſaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la juſteſſe & la flexibilité. Je penſe qu'un théatre dont l'objet eſt d'émouvoir le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puiſſe avoir un *acteur*, s'il l'a juſte, touchante, facile, & ſuffiſamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il ſaura toujours bien ſe faire entendre, s'il ſait ſe faire écouter.

Avec une voix convenable l'*acteur* doit l'avoir cultivée par l'art, & quand ſa voix n'en auroit pas beſoin, il en auroit beſoin lui-même pour ſaiſir & rendre avec intelligence la partie muſicale de ſes rôles. Rien n'eſt plus inſupportable & plus dégoûtant que de voir un héros dans les tranſports des paſſions les plus vives, contraint & gêné dans ſon rôle, peiner & s'aſſujettir en écolier qui répète mal ſa leçon; montrer, au lieu des combats de l'amour & de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la meſure & l'orcheſtre, & plus incertain ſur le ton que ſur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace ſans facilité, & l'*acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne ſuffit pas à l'*acteur* d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'eſt encore un excellent pantomime; car il ne doit pas ſeulement faire ſentir ce qu'il dit lui-même, mais auſſi ce qu'il laiſſe dire à la ſymphonie. L'orcheſtre ne rend pas un ſentiment qui ne doive ſortir de ſon ame; ſes pas, ſes regards, ſon geſte, tout doit s'accorder ſans ceſſe avec la muſique, ſans pourtant qu'il paroiſſe y ſonger; il doit intéreſſer toujours, même en gardant le ſilence, & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laiſſe un inſtant oublier le perſonnage pour s'occuper du chanteur, ce n'eſt qu'un muſicien ſur la ſcène; il n'eſt plus *acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célèbre *Chaſſé* pour modèle. Cet excellent pantomime, en mettant toujours ſon art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au-deſſus de ſes confrères: *acteur* unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talents aux amateurs de ſon théatre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens. (*J. J. Rouſſeau.*)

ACTION. Ce mot, dans ſes rapports avec l'objet de ce dictionnaire, ſe prend en deux acceptions différentes: l'*action* conſidérée relativement au drame, & l'*action* conſidérée relativement au jeu des acteurs.

La première, qu'on pourroit appeller *action dramatique*, doit avoir en général, pour l'opéra, les mêmes principes que pour la tragédie & la comédie; mais avec des modifications appropriées aux procédés & aux effets de la muſique.

Cet art n'a aucun moyen pour rendre avec intérêt, & en même tems avec vérité, tous les détails de développement, de récit, de dialogue raiſonné, qui dans les drames purement déclamés ſervent à expoſer des événements antérieurs; à préparer ou à expliquer les incidents; à faire connoître le caractère & les vues des perſonnages; à attacher l'eſprit par des traits ingénieux ou par de beaux vers dans les moments où l'ame ne peut pas l'être par les mouvements des paſſions; la muſique d'ailleurs ayant une marche plus lente que la ſimple déclamation, on ſent que, dans le poëme lyrique, l'*action* doit être plus ſimple, plus claire, plus vive, avec plus de ſpectacle & moins de dialogue tranquille, que la tragédie & la comédie. Il y a donc des ſujets de drame plus heureux pour un genre que pour un autre, & des *actions* qui ſont d'un grand effet au théatre françois, & qui n'en feroient aucun ſur le théatre lyrique. C'eſt ce qu'on trouvera plus développé à l'article *Poëme lyrique*.

Nous ne nous étendrons que ſur la ſeconde acception du mot *action*, c'eſt-à-dire, ſur le jeu des acteurs; & ici il faut faire une diſtinction eſſentielle entre le comédien & l'acteur du théatre lyrique. Pour le premier, l'*action* comprend à la fois la déclamation, le geſte & l'expreſſion du viſage. Pour le ſecond, l'*action* ne comprend que les mouvements du viſage & du corps: le chant eſt un talent à part. Le comédien qui, avec les plus beaux geſtes & la phyſionomie la plus expreſſive, n'auroit aucune vérité dans ſes accents & ſes tons, ne pourroit être qu'un mauvais acteur; mais, à l'opéra, on peut être un mauvais chanteur, & un excellent acteur: tel étoit Chaſſé que Rouſſeau, dans l'article précédent, loue comme le modèle des acteurs de ce théatre, & qui avec une voix caſſée & un goût de chant déteſtable, avoit en effet beaucoup de nobleſſe, de chaleur & d'intelligence dans ſes geſtes & ſes mouvements.

La diſtinction que nous venons d'indiquer entre le talent du comédien & celui de l'acteur lyrique n'eſt pas la ſeule qu'il ſoit néceſſaire d'établir. Le comédien eſt le maître de toute ſon *action*. Il peut, à ſon gré, précipiter ou ralentir ſa déclamation; la couper par des tems ou des ſilences plus ou moins prolongés; préparer ſes tons, ou en remplir les intervalles par des geſtes ou par le jeu du viſage: il n'a, en cela, d'autre guide & d'autre meſure que la vérité, telle qu'il la ſent ou qu'il la conçoit. Son objet étant d'exprimer des ſenti-

Digitized by Google

ments naturels dans le langage naturel des hommes que nous voyons ou que nous imaginons, il faut qu'il imite, le plus fidèlement qu'il peut, leurs accents, leur air, leurs mouvements, dans les ſituations ſemblables à celles qu'il veut peindre.

L'acteur lyrique eſt placé dans un ordre de choſes bien différent : il ne jouit point de la même liberté, & n'eſt pas non plus gêné par les mêmes entraves. Il ne parle pas, il chante : le chant eſt un langage hors de la nature ordinaire ; mais c'eſt un langage embelli qui a un charme pris dans la nature même de l'homme. Ces deux circonſtances exigent donc des modifications particulières dans les mouvements extérieurs qui doivent accompagner au théatre la parole chantée, pour y ajouter plus de vérité & d'énergie.

Pour reconnoître quelles ſont ces modifications & en fixer les vrais principes, il faut analyſer avec quelque préciſion les différentes parties de l'*action* théatrale, propre à la ſcène lyrique.

Aucun peuple, aucun homme n'a exprimé naturellement ſes penſées en chantant ; mais il n'eſt pas impoſſible de ſuppoſer un peuple à qui, dans le premier état de nature, on ait donné un langage dont toutes les intonations ſeroient fixées par les proportions muſicales, & dont tous les ſons auroient une valeur de tems déterminée, & ſeroient ſoumis à une meſure régulière.

Le chant, conſidéré comme langage, a donc une vérité hypothétique & poſſible, ſeule vérité eſſentielle à l'effet des beaux-arts ; & l'on ne peut pas dire qu'il ſoit contre la nature ; car c'eſt le premier des arts chez les nations les plus ſauvages, leſquelles ſavent chanter & danſer avant de ſavoir faire du pain & conſtruire une cabane.

Indépendamment des ſons articulés, l'homme a d'autres ſignes pour faire connoître ſes ſentiments. Les émotions de ſon ame ſe manifeſtent par ſes regards & par des mouvements particuliers de ſon viſage & de ſon corps. Ces ſignes, ſéparés de la parole, conſtituent la pantomime ; c'eſt un langage naturel & indépendant de toute convention ; clair pour tous les hommes, parce qu'il eſt commun à tous, & dont les expreſſions s'uniſſant à celles de la parole articulée, rendent les effets de celle-ci plus ſenſibles & plus puiſſants.

L'acteur n'étant pas réellement pénétré des ſentiments qu'il veut exprimer, ne peut imiter qu'à force d'art ces mouvements extérieurs qu'excitent les paſſions & les affections diverſes dans ceux qui les éprouvent réellement. Il faut qu'il ait obſervé avec intelligence ces effets des affections humaines ; qu'il ſoit doué de cette mobilité d'ame qui la rend ſuſceptible de toutes les impreſſions de la douleur & de la joie, de l'eſpérance & de la crainte, de l'amour & de la haine ; qu'il ait enfin cette ſoupleſſe, cette docilité d'organes qui leur faſſe recevoir promptement les formes & les modifications extérieures que les paſſions vraies produiſent dans les organes de ceux qui en ſont véritablement pénétrés.

Mais les mêmes paſſions, exaltées au même degré, ne ſe manifeſtent pas dans tous les individus par des ſignes également frappants : les uns ont plus d'expreſſion que les autres dans la phyſionomie, plus de mobilité dans les traits, plus de violence, de promptitude dans les mouvements. L'acteur peut donc, ſans bleſſer la vérité, mettre plus ou moins de force & d'énergie dans ſon *action* ; & c'eſt dans le choix des nuances qu'il ſera connoître ſon intelligence & ſon goût.

Le principe général que l'acteur ne doit jamais perdre de vue, c'eſt que l'opéra eſt la réunion de pluſieurs arts dont les moyens divers doivent concourir à un même but, & que dans ce concours d'arts différents, la muſique eſt la partie dominante à laquelle les autres doivent être ſubordonnées dans leur action & leurs effets.

Examinons en peu de mots les conſéquences qui réſultent de ce principe, & qui peuvent ſervir à diriger l'acteur dans ſes mouvements.

Au théatre lyrique l'*action* n'eſt que l'accompagnement du chant. Voyez cet habile chanteur qui s'accompagne lui-même au clavecin : il choiſit dans l'harmonie les notes qui font le mieux valoir la mélodie ; il fait reſſortir celles qui concourent à embellir ou fortifier l'expreſſion ; il adoucit ou éteint les ſons de l'inſtrument lorſque la voix veut briller par elle-même ; & il ne donne plus de force & d'intérêt à ſon jeu, que dans les moments où le chant ſe tait ou ne fait que répéter des paſſages que l'oreille démêle aiſément. Voilà le modèle de l'acteur lyrique ; mais pour appliquer à l'*action* théatrale cet art de l'accompagnateur, il faut beaucoup d'intelligence, d'étude, de goût, avec des dons naturels également précieux & rares.

Il doit avoir, avant tout, une phyſionomie mobile & des yeux où ſe réfléchiſſent diſtinctement toutes les affections de l'ame. C'eſt la première & la plus eſſentielle partie de la pantomime. C'eſt ce qu'a bien obſervé ce grand maître de l'éloquence romaine, qui nous a laiſſé de ſi beaux préceptes ſur l'art d'intéreſſer & de plaire par l'union de la penſée, des ſons & du geſte. « Après la voix, » dit Cicéron, c'eſt le viſage qui agit avec le plus » d'empire, & ce ſont les yeux qui animent l'ex» preſſion du viſage ». (CIC. *de oratore*, l. 3, §. 223.) Cette mobilité dans les regards & dans les traits, ne peut être bien dirigée que par la faculté de ſe pénétrer intérieurement des affections qu'on veut exprimer : les mouvements du viſage répondront alors d'eux-mêmes à cette tranſformation momentanée de l'ame de l'acteur. Mais cette faculté dont je parle eſt le talent le moins connu de nos comédiens : pluſieurs mêmes le regardent comme une chimère. Ils ſavent que pour exprimer la douleur, la colère, le dédain, il faut faire tels mouvements des ſourcils, de la bouche, des yeux, & ils ſe les com-

Digitized by Google

mandent ; mais par un effet néceſſaire, ces mouvements purement artificiels ſont preſque toujours outrés & ſouvent difformes.

J'ai vu les plus grands acteurs, invités à déclamer un morceau paſſionné de Racine ou de Voltaire, le débiter ſur le champ & ſans préparation, avec l'intelligence, la chaleur, le goût & l'expreſſion qu'ils y auroient mis au théatre. J'ai vu ſouvent demander la même complaiſance au célèbre Garrick : lorſqu'il vouloit s'y prêter, il ſe retiroit dans un coin, ſe recueilloit en lui-même, ſe rempliſſoit des idées & des ſentiments qu'il alloit exprimer, & reparoiſſoit alors, avec un viſage où ſe peignoit comme dans un miroir la diſpoſition d'ame du perſonnage qu'il avoit pris : il parloit, & ſa voix prenoit tous les accens ; il pâliſſoit & rougiſſoit à ſon gré ; ſes yeux ſe troubloient, ſe rempliſſoient de larmes où lançoient la flamme de l'éclair ; tous ſes traits s'altéroient ſans ſe déformer jamais, & tous les mouvements de ſon corps s'aſſortiſſoient d'eux-mêmes, avec un accord admirable, aux accents de ſa voix & à l'air de ſon viſage. Ce n'étoit point des geſtes commandés par la volonté & par l'habitude d'exprimer tel ſentiment par certains mouvements du viſage ou des bras ; Garrick ſe transformoit véritablement dans le perſonnage qu'il repréſentoit, & toutes les fibres de ſes organes ſembloient répondre ſur le champ aux mouvements de ſon ame, comme aux touches d'un clavecin. Je n'ai vu que Mlle. Clairon & Lekain ſe paſſionner ainſi dans quelques rôles, en ſe recueillant en eux-mêmes, & tirer de cette ſenſibilité artificielle, mais intérieure, les expreſſions de leur geſte & de leur phyſionomie ; mais Garrick eut ſeul le ſecret de ſe transformer également dans tous les rôles tragiques ou bouffons, au point de ſe rendre méconnoiſſable aux yeux de ſes amis mêmes, s'ils n'euſſent pas été prévenus. C'eſt un phénomène qui peut-être ne ſe reverra plus.

Si le talent d'exprimer les affections de l'ame par les mouvements des yeux & du viſage eſt ſi peu perfectionné, même au théatre françois, combien ne doit-il pas être plus imparfait au théatre lyrique, où les acteurs, obligés de conſacrer, avant tout, leurs efforts & leur travail à l'étude ſi longue de la muſique, & à l'art ſi difficile du chant, ont moins de tems & manquent de modèles pour étudier l'*action* théatrale ! Or, de toutes les parties de cette *action*, le jeu du viſage eſt celle qui eſt le plus négligée.

Je dois cependant faire une exception ici en faveur de Mlle. Saint-Huberti, l'une des plus grandes actrices qu'il y ait eu à ce théatre, & qui auroit porté la perfection du chant & de l'*action* dramatiques au plus haut degré, ſi la nature lui eût donné des moyens proportionnés à ſon intelligence & à ſon talent, & ſi elle eût commencé de meilleure heure à étudier & à cultiver cet art où elle a fait tout à-coup de ſi étonnants progrès.

Ceux qui lui ont vu jouer Didon n'oublieront jamais ce moment du troiſième acte où les prêtres de Pluton qu'elle a appellés elle-même pour préparer ſa mort, viennent invoquer les Dieux pour elle, par une prière que la muſique de M. Piccinni rend ſi touchante. Quelque admirable que ſoit le chant des prêtres, on en ſent moins l'effet, parce que dans ce moment l'attention des ſpectateurs eſt partagée entre les impreſſions de la muſique & le tableau de l'actrice qui, ſur le bord de la ſcène, peint d'une manière ſublime, ſur toute ſa phyſionomie, le recueillement calme du déſeſpoir réſigné : elle ne ſort de cette immobilité qu'au moment où les prêtres demandent au Dieu de l'oubli de *répandre ſur elle ſes pavôts* : elle lève alors des regards douloureux vers le ciel ; & au vers ſuivant, *qui des cœurs gémiſſants calment les ſoins pénibles*, on voit, par ſes mouvements, ſon ame s'agiter, ſe troubler davantage & repouſſer l'eſpérance que lui offre la prière des prêtres. Ce contraſte, exprimé avec autant d'énergie que de ſimplicité, eſt une idée profonde & vraie qui ſuppoſe dans Mlle. Saint-Huberti autant d'eſprit que de ſenſibilité.

En recommandant aux acteurs l'expreſſion du viſage, comme la partie la plus intéreſſante de l'*action* théatrale, on ne ſauroit trop leur recommander d'éviter les expreſſions outrées qui dégénèrent en convulſions ou en grimaces. L'imitation de la beauté eſt de l'eſſence des arts imitateurs, & c'eſt pour cela qu'on leur a donné le nom de *beaux-arts*. Leur premier objet eſt de plaire, & c'eſt en flattant les ſens qu'ils doivent aller au cœur. Il eſt vrai que dans la nature commune, les affections violentes de l'ame ne ſe peignent guère ſur le viſage que par des mouvements convulſifs qui en altèrent d'une manière déſagréable les formes & les proportions ; mais on peut ſuppoſer un beau viſage où ces mêmes affections viennent ſe peindre ſans en effacer l'impreſſion de la beauté. Or, ce n'eſt pas la nature commune que l'acteur doit imiter : c'eſt la nature choiſie. Ce précepte eſt propre à tous les arts. S'il y avoit plus d'inſtruction & de culture parmi les ſujets qui ſe vouent en général à l'art du théatre, je leur dirois : conſultez les peintres & les ſculpteurs ; étudiez ſur-tout les belles ſtatues de l'antique ; voyez ce gladiateur mourant ; tout ſon ſang s'écoule par une large bleſſure : étendu par terre, il ſe ſoutient encore avec effort ſur une main ; mais il va ſuccomber : l'approche de la mort eſt ſur ſes lèvres & dans ſes yeux ; mais ſes traits ne ſont point défigurés ; un léger rapprochement des ſourcils, & je ne ſais quel affaiſſement général du reſſort muſculaire ont ſuffi à l'artiſte pour exprimer cette défaillance de la nature dans un de ces hommes courageux qui craignoient moins de mourir que de paroître foibles.

Je leur dirois encore : vous avez entendu parler du *Laocoon* antique : examinez ce groupe ſublime ; voyez ce vieillard déchiré par les morſures d'un énorme ſerpent qui l'enveloppe des replis de ſon corps :

corps : il fait des efforts inutiles pour se dégager ; ſa tête renverſée, ſes traits en convulſion, la bouche entr'ouverte qui ſemble faire entendre des gémiſſements plutôt que des cris, tous ſes mouvements annoncent la plus horrible ſouffrance ; & cependant, dans cette ſituation ſi violente, ſon attitude eſt belle, & ſon viſage conſerve ſa nobleſſe. Voilà les modèles qu'il faut étudier ; c'eſt par cette étude que l'acteur ſe formeroit à lui-même des principes pour apprendre à donner de l'énergie à l'*action* théâtrale en conſervant la grace & la beauté, même dans les ſituations extrêmes de la tragédie.

Les principes que nous venons d'indiquer conviennent également à l'acteur tragique du théâtre françois, & à celui du théâtre lyrique ; mais d'autres conſidérations en rendent encore l'application plus propre à celui-ci. La muſique étant un langage artificiel, l'*action*, qui n'en eſt que l'acceſſoire, n'exige pas la même vérité que celle du comédien, qui parlant un langage naturel & commun à ceux qui l'écoutent, doit ſe rapprocher davantage de la nature dans ſes mouvements, comme il en eſt plus près dans ſa déclamation.

Nous avons dit auſſi que le chant étoit un langage embelli ; & pour en conſerver le charme, il faut que l'*action* qui l'accompagne, participe à cette beauté artificielle ; ſans quoi, il n'y auroit plus d'accord dans l'enſemble. Il y a dans tous les arts des vérités conventionnelles ; & c'eſt dans la muſique dramatique que les conventions ſont le plus éloignées de la vérité commune : auſſi l'illuſion dont le mélodrame eſt ſuſceptible ne tient-elle point à la vérité individuelle de chaque partie de la repréſentation, mais à un heureux accord de toutes les parties entr'elles.

Non-ſeulement la muſique diſpenſe l'acteur de mettre dans ſon *action* une vérité rigoureuſe, mais elle ne le lui permet même pas. Il eſt forcé de ſuivre le caractère de la muſique, de faire concourir le geſte avec la meſure, de la prolonger ou de la précipiter ſuivant les mouvements du chant.

Quelquefois le compoſiteur a noté lui-même certains mouvements de l'acteur. Par exemple, au troiſième acte d'*Alceſte*, lorſque la reine ſe rend aux autres de la mort, elle eſt effrayée de l'horreur qui l'environne, elle dit :

« Dieux ! ſoutenez mon courage !...
» Avançons... je frémis... conſommons notre ouvrage ».

Les ſilences de ce monologue ſont remplis par des notes de l'orcheſtre qui comptent, pour ainſi dire, les pas d'Alceſte. Il eſt vrai que les actrices qui ont joué ce rôle ſe ſont diſpenſées de ſuivre les intentions de la muſique : elles ont cru, ſans doute, en s'affranchiſſant de cette gêne, mettre plus de liberté & de vérité dans leurs mouvements. Gluck avoit eu dans quelques autres endroits la même intention de noter par la muſique la pantomime des acteurs ; mais les difficultés qu'il avoit rencontrées dans l'exécution, lui firent renoncer à cet effet comme à beaucoup d'autres, qu'il regardoit comme eſſentiels à l'illuſion & à la perfection du mélodrame, mais pour leſquels il croyoit que les acteurs & le public même n'étoient pas encore aſſez préparés. Lorſque la muſique dramatique aura fait plus de progrès, & que le ſyſtême entier en ſera bien ſaiſi par un compoſiteur, homme de génie, il ne faut pas douter qu'il ne mette dans toutes les parties de la repréſentation un enſemble & un accord ſubordonné à la muſique, & dont il réſultera des effets auſſi nouveaux qu'intéreſſants.

Cet immortel Gluck, renverſant toutes les idées qu'on s'étoit formées juſqu'à lui de l'opéra, a tout réformé, tout régénéré, tout animé du feu de ſon génie, poéſie, muſique, orcheſtre, *action* théâtrale. En aſſociant la muſique aux plus grands effets de tragédie, il a appris aux chanteurs à donner à leur *action* la chaleur & le mouvement qu'il avoit imprimés à la muſique : les chœurs mêmes qui auparavant n'étoient que des manequins inanimés, preſque toujours immobiles, devenant des perſonnages eſſentiels & intéreſſés à l'*action*, ſont devenus des acteurs agiſſants & paſſionnés. Cet enſemble de mouvement, d'*action* & d'énergie a fait de l'opéra un ſpectacle tout nouveau ; mais le grand effet qui en réſultoit, & l'enthouſiaſme même du public ont amené d'autres défauts & d'autres inconvénients. Dans les révolutions des arts comme des autres choſes humaines, il eſt difficile que les eſprits, entraînés par un mouvement violent & ſubit, ſe tiennent dans la meſure juſte de la raiſon & du goût : on a paſſé d'un extrême à un autre.

L'art du chant étoit un art encore dans l'enfance à notre opéra, lorſque Gluck eſt venu le réformer. Cet art demande d'habiles maîtres, de bons modèles & des juges dont le goût ſoit exercé par des objets de comparaiſon ; tout cela ne peut être que l'ouvrage du tems & d'un tems plus long qu'on ne croit. Gluck a pu, en quelques années, apprendre à nos acteurs à chanter avec plus d'ame & d'expreſſion ; mais il n'a pu, dans le même eſpace, leur apprendre à chanter avec l'adreſſe, le goût, la ſûreté que peut ſeule donner une longue habitude de manier ſa voix, dirigée par une bonne méthode qui n'eſt guère connue qu'en Italie. Il eſt arrivé qu'en donnant plus d'expreſſion à leur chant, ils y ont ſacrifié ſouvent la pureté & la juſteſſe de l'intonation, l'art de lier & de fondre enſemble les ſons.

Il eſt arrivé à-peu-près la même choſe dans les progrès de l'*action* théâtrale. Les acteurs ont mis dans leur jeu plus de chaleur, de mouvement, de nuances, d'énergie ; mais l'expreſſion vraie de la phyſionomie ne peut être inſpirée, comme nous l'avons dit, que par une ſenſibilité naturelle très-rare, dirigée par une étude profonde & un long exercice ; cette partie eſſentielle de l'*action* a donc été fort négligée ; & comme il eſt plus aiſé d'exprimer par les mouvements des bras & du corps, que

par ceux des yeux & du visage, on a prodigué les gestes & outré tous les mouvements. On a vu qu'une *action* animée, unie à un chant passionné jetoit dans la scène une chaleur & un intérêt extraordinaire; on a cru que cette *action* ne pouvoit être trop forte, & on l'a exagérée.

On a ignoré que dans tous les arts, & sur-tout dans ceux qui sont liés à la musique, les oppositions sont la source des effets les plus piquants; qu'un mouvement continu fatigue; que son impression s'affoiblit graduellement en se prolongeant, & que les contrastes de repos sont nécessaires pour faire valoir & varier les effets du mouvement.

On a ignoré que dans l'association de deux arts pour arriver à un but, il est nécessaire que l'un des deux soit subordonné à l'autre, & modère son action pour faire ressortir celle de l'art dominant. Or, nous avons dit que dans la tragédie chantée c'étoit en général la musique qui devoit produire les effets les plus touchants, comme les plus agréables; & c'est ce que nos acteurs ont trop oublié.

En Italie, où, par un concours de circonstances que nous examinerons ailleurs, l'effet dramatique dans l'opéra sérieux, a été entièrement inconnu, & où les compositeurs, comme les spectateurs, ne recherchent que la beauté de la musique & la perfection de l'exécution, les chanteurs ne se font point occupés de l'*action* théatrale. Dès qu'ils ont à chanter un air de quelque effet, on les voit s'avancer sur le bord du théatre, le corps droit, la tête élevée, le visage tourné constamment vers les auditeurs. Ils évitent de faire des mouvements de la tête & du corps qui détourneroient la direction de la voix, gêneroient la respiration, troubleroient la rondeur & la pureté du son, altéreroient enfin ces nuances délicates, ce fini dans les passages, cette égalité & cette justesse dans l'intonation, qui constituent la perfection du chant. Ce genre de perfection est admirable dans un concert, mais il est absurde de le chercher au théatre.

Il seroit non-seulement bien inutile, mais encore bien mal-adroit, de prendre pour sujet des opéra des *actions* intéressantes & tragiques, si l'on ne tâchoit pas de donner à la représentation toute la vérité & le mouvement que comportent les moyens d'imitation qui lui sont propres. Puisque les acteurs représentent des personnages animés de toutes les affections humaines, souvent portées à l'excès; ils doivent exprimer ces affections non-seulement par leur chant, mais encore par leur air & leurs gestes: l'effet même de la musique la plus passionnée seroit bien imparfait au théatre, s'il n'étoit pas secondé & fortifié par la vérité de l'*action*. Mais comme l'acteur ne peut pas jouer & chanter en même tems, sans que les mouvements du corps ne nuisent à la perfection du chant, c'est un grand problème à résoudre que de déterminer jusqu'à quel point & dans quelles occasions il faut sacrifier l'effet du chant à celui de l'*action*, ou l'effet de l'*action* à celui du chant.

Il n'est pas possible de réduire cette question à des principes constants & uniformes. Les modifications que le goût exige sont soumises à des considérations qui varient d'abord selon les genres divers de talent. Si la nature a donné à un acteur une voix sonore, brillante ou sensible, il doit bien se garder de forcer ses mouvements & ses gestes. Un bel organe, même dans la simple déclamation, a un charme naturel dont l'effet est plus général & plus touchant que celui d'une *action* violente. Tout le monde a entendu parler de l'organe enchanteur de Mlle. Gaussin: cette actrice si célèbre n'avoit qu'un geste & manquoit de variété, souvent même d'intelligence, dans sa déclamation comme dans son jeu; cependant dans un rôle tendre & passionné elle touchoit tous les cœurs & faisoit verser les plus douces larmes. Avec les mêmes gestes & les mêmes accents Mlle. Dumesnil n'auroit été que froide & monotone. Cet exemple trouveroit beaucoup d'applications au théatre lyrique. En chantant l'air le plus expressif, une actrice comme Mlle. Laguerre n'avoit besoin pour toucher & pour plaire que d'avoir dans ses yeux & dans ses traits l'expression vraie de son sentiment, de chanter juste & de ne faire aucun geste faux. Eût-elle eu l'esprit, l'art & le talent supérieur de Mlle. Saint-Huberti, elle auroit fait infiniment moins de plaisir, si elle avoit altéré la beauté touchante de son organe par la violence & la multiplicité des gestes. Mais on sent qu'une actrice privée de ce charme naturel de la voix, a besoin pour produire un grand effet dans la même situation, de réparer ce désavantage par le pathétique de son *action*.

Indépendamment de cette considération, tirée de la diversité des talents, il en est une autre relative au caractère & au mérite de la musique. Si un morceau qui devroit être passionné, n'a point d'expression ou n'en a pas assez, l'acteur peut y suppléer par les moyens de l'*action*. Si, au contraire, ce morceau a une expression forte & vraie, il faut observer à quoi tient cette expression. Lorsqu'elle dépend des belles formes de la mélodie & de la vérité des accents sensibles, l'acteur en détruira l'effet s'il ne modère pas ses mouvements, afin de pouvoir conserver la pureté des sons & la beauté du chant. Mais si l'expression se trouve particulièrement dans le rhythme & le mouvement de l'air, ou bien dans les parties d'accompagnement, ce genre d'expression pourra être aidé & fortifié par une *action* plus animée. Ainsi dans les deux *Iphigénies en Tauride*, que deux grands maîtres ont données à notre théatre, Pilade chante également un air pour déterminer Oreste à le laisser mourir à sa place; mais dans le bel air de M. Piccinni; *Oreste au nom de la patrie*, la mélodie est pure, élégante & soutenue, autant que l'expression en est sensible: l'acteur doit chanter de son mieux & modérer ses gestes pour être plus maître de sa voix. L'air de Gluck, ayant un rythme plus marqué, un mouvement plus vif & une mélodie plus parlante (*canto*-

Digitized by Google

parlante), comporte plus d'*action* & de mouvement. Tout conſiſte donc à examiner, dans la combinaiſon de ces deux moyens, de l'*action* & du chant, quelle eſt la proportion de l'un & de l'autre, d'où il réſultera le meilleur effet pour la ſituation & pour l'enſemble du drame.

Le pantomime, qui n'a pour langage que les mouvemens de ſon viſage & de ſon corps, eſt obligé, pour rendre ſes intentions ſenſibles, de donner plus d'expreſſion à ſes regards & plus d'énergie à ſes geſtes. Le comédien qui exprime en beaux vers les ſentiments du perſonnage qu'il repréſente, doit laiſſer dominer la langue du poëte, & n'a pas beſoin de geſtes ſi multipliés & ſi prononcés. L'acteur lyrique en a encore moins beſoin que le comédien; parce que le chant eſt un langage plus intéreſſant encore que la déclamation; que le charme de la muſique doit être l'ame de la repréſentation, & que les impreſſions n'en doivent jamais être effacées, ni même balancées par l'effet de la pantomime.

Il y a cependant des momens où les moyens de la muſique étant inſuffiſans pour rendre avec aſſez d'énergie les éclats des paſſions extrêmes, l'expreſſion du chant ſeroit trop foible pour l'effet dramatique, ſi elle n'étoit pas renforcée par les reſſources de l'*action*. Ainſi dans *Iphigénie en Aulide*, lorſqu'Achille au déſeſpoir menace Iphigénie d'aller renverſer les autels des dieux, & de ne pas même ménager Agamemnon s'il s'offre à ſa fureur, il n'eſt plus queſtion de ménager ſa voix, de filer ou de ſoutenir des ſons; le chant ne peut avoir l'expreſſion convenable que par le mouvement preſſé du rythme, & par le concours des inſtrumens les plus éclatans: les geſtes les plus violens de l'acteur n'ont rien de trop pour peindre la colère d'Achille.

Le caractère du rôle exige auſſi des nuances très-différentes dans le genre & la meſure de l'*action*. Dans ce même opéra, lorſqu'Iphigénie croyant Achille inconſtant, ſe plaint de ſa perfidie, & chante l'air: *perfide, tu m'oſes trahir*, l'actrice ne doit pas mettre dans ſon *action* l'emportement d'une Ariane ou d'une Hermione: elle doit ſe conformer à l'intention de ce rôle, où Gluck, avec un goût exquis, a conſervé par-tout un caractère de grace noble, mais ingénue. Qu'elle écoute l'accompagnement de l'air, elle verra qu'il y a dans l'expreſſion des reproches d'Iphigénie plus de larmes que d'emportement. Elle doit ſe garder, ſur-tout, de chanter le duo délicieux qui termine le premier acte avec un air de volupté & des mouvemens abandonnés, tels que ceux qui peuvent convenir au duo d'Armide & de Renaud. Iphigénie eſt tendre; mais elle a l'innocence de ſon âge & la fierté de ſon rang. J'ai vu qu'au théâtre on négligeoit quelquefois un peu trop ces convenances.

Dans la tempête qui ouvre d'une manière ſi neuve & ſi frappante le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, les prêtreſſes de Diane arrivent en déſordre ſur le théâtre, effrayées & implorant la clémence des dieux. Ces prêtreſſes & Iphigénie elle-même ne manquent pas d'exprimer, à chaque coup de tonnerre, le ſaiſiſſement qu'elles éprouvent; & à l'exploſion la plus violente on voit d'ordinaire Iphigénie tomber par terre preſque évanouie. Cette *action* eſt contraire à toute convenance. Des prêtreſſes ne doivent point être repréſentées comme des femmelettes qui ont peur du tonnerre: cette puſillanimité n'eſt digne ni des perſonnages, ni de la tragédie. Ce n'eſt point le tonnerre qui doit cauſer leur effroi, mais les malheurs que ſemble leur annoncer ce préſage de la colère céleſte, & qu'elles cherchent à détourner par leurs prières. C'eſt un contre ſens plus remarquable encore que de montrer la grande prêtreſſe, la fille d'Agamemnon, qui a déjà vu la mort de ſi près, beaucoup plus foible que ſes compagnes, tomber de frayeur à un coup de tonnerre qui ne produit pas la même impreſſion ſur les autres. Le public ne pourroit manquer d'être choqué de ce défaut de convenance, ſi toute ſon attention n'étoit captivée par l'intérêt de la ſcène & du tableau.

Il eſt encore d'autres convenances auxquelles nos acteurs ne ſont guère plus d'attention. L'*action* théâtrale doit être modifiée par les genres divers d'affections & de ſentiments qu'on veut peindre. Le malheur qui ſupplie, l'inquiétude qui s'agite, la colère qui menace & qui éclate, peuvent s'exprimer par des geſtes animés & multipliés: le dédain, la grandeur d'ame, le déſeſpoir concentré demandent peu de mouvemens. Voyez au ſecond acte d'*Iphigénie en Tauride*, Oreſte tombant après un violent accès de fureur dans un profond accablement qu'il prend pour du calme: dans l'air qu'il chante, ſa voix peut à peine s'élever de quelques tons; on ſent, par l'expreſſion ſublime de l'accompagnement, que le trouble & l'agitation ſont encore au fond de ſon cœur; mais ſon corps eſt affaiſſé, & l'acteur ne doit plus avoir de bras.

J'ai vu conſtamment aux repréſentations d'*Armide*, un contre-ſens qui m'a toujours choqué autant qu'étonné dans le troiſième acte, lorſque la haine, invoquée par Armide, chante avec les eſprits infernaux de ſa ſuite: *Sors du ſein d'Armide, amour! ſors*: les actrices qui jouent le rôle de la *Haine* ſont dans l'uſage de s'approcher d'Armide & de mettre les mains ſur elle avec un air de fureur, comme pour lui ouvrir avec violence le ſein, afin d'en arracher l'amour: les démons l'entourent & la preſſent en imitant la même *action*: Armide ſe débat au milieu d'eux; elle a beau crier: *arrête, arrête, affreuſe haine*, elle a peine à ſe dérober à leurs efforts. Il eſt inconcevable qu'une *action* ſi abſurde ait jamais pu s'établir au théâtre. Il n'y a rien de ſi ridicule que de vouloir faire ſortir par force l'amour du ſein d'une femme; & il eſt bien indécent que la *Haine* & ſon cortège, qui ſont aux ordres de la magicienne, oſent uſer d'une pareille violence contre leur ſouveraine. Il réſulte

de cette abſurdité un autre inconvénient. Les démons tout occupés de leurs bras & de leurs attitudes, négligent le chant, oublient la meſure, & mettent beaucoup de confuſion dans un chœur du plus beau caractère, & qui, exécuté ſimplement avec goût & avec préciſion, feroit un effet beaucoup plus touchant que tous les geſtes & toutes les grimaces des acteurs.

Il ſeroit aiſé de multiplier les critiques & les exemples du même genre; mais ces détails ne ſeroient utiles qu'aux acteurs, qui ne liſent guère. Cet article ne ſera lu que par les amateurs du théatre & par les gens de goût qui aiment à réfléchir ſur les procédés & les effets des arts. J'en ai aſſez dit pour ceux qui ſavent développer un principe, en ſuivre les conſéquences, & en tirer les applications: je n'en dirois jamais aſſez pour les autres.

Je terminerai donc cet article par une obſervation générale ſur les qualités diverſes dont la réunion eſt néceſſaire pour conſtituer un bon acteur, au théatre lyrique: ſaiſir le caractère d'un rôle; en marquer toutes les nuances & en conſerver l'unité; phraſer le récitatif; reſpirer à propos; placer les accents déclamatoires ſur les mots & les ſyllabes indiqués par les paroles; diſtinguer dans une ſcène ce qui eſt *action* ou ſimple détail; donner aux différentes affections de l'ame la modification d'organe qui leur eſt propre; ſavoir écouter; être toujours à la ſcene, & conſerver dans les ſilences cette impreſſion de chaleur & d'intérêt qui lie dans le dialogue ce qui précède à ce qui ſuit; bien placer & varier les geſtes ſans les forcer ni les prodiguer; mettre enfin de l'harmonie dans tous les mouvemens du corps, du viſage & de la voix; joindre à cela la ſureté des intonations, le ſentiment imperturbable de la meſure & le tact des nuances fines dont le chant eſt ſuſceptible; voilà ce que cet art exige pour atteindre à la perfection. Faut-il s'étonner que dans la claſſe des ſujets qui ſe deſtinent au théatre, avec le peu d'inſtruction & de goût pour l'étude qu'ils ont pour la plupart, il y en ait ſi peu qui s'élèvent au-deſſus de la médiocrité! (*M. Suard.*)

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air déſigne le ſecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de mouvement diſtingués dans la muſique italienne. (Voyez *Mouvement.*) *Adagio* eſt un adverbe italien qui ſignifie *à l'aiſe, poſement*, & c'eſt auſſi de cette manière qu'il faut battre la meſure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *adagio* ſe prend quelquefois ſubſtantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de muſique dont il détermine le mouvement: il en eſt de même des autres mots ſemblables. Ainſi, l'on dira: un *adagio* de Tartini, un *andante* de S. Martino, un *allegro* de Locatelli, &c. (*J. J. Rouſſeau.*)

* L'*adagio* convient à une expreſſion calme, langoureuſe, triſte & douloureuſe. Comme ſes ſons ont plus de lenteur, & ſont par-là plus diſtincts, le travail en doit être moins compliqué que celui des pièces d'un mouvement plus animé. Les paſſions dont le langage eſt lent & réfléchi, ne ſont pas les moins propres à émouvoir. Ainſi le compoſiteur doit s'attacher dans l'*adagio* à toucher le cœur, non à flatter ſeulement l'oreille. Les combinaiſons recherchées y ſeroient déplacées; partout où l'on veut aller au cœur, l'art doit ſe cacher avec ſoin. Quant à l'harmonie, elle demande beaucoup de clarté & de correction; car les fautes y ſeroient plus aiſément remarquées. Au reſte, on doit éviter ſur-tout la longueur qui, dans ces ſortes de pièces, fatiguent bientôt l'auditeur. Les plus grands maîtres ſe méprennent quelquefois à cet égard, & ne penſent pas qu'une ſeule meſure de trop dans les pièces de ce genre, peut détruire tout l'effet de la pièce entière. La monotonie & la triſteſſe ſont le défaut ordinaire des *adagios*.

L'*adagio* demande une exécution plus parfaite, non-ſeulement parce que, dans un mouvement lent, les plus petites fautes deviennent ſenſibles; mais auſſi parce que n'ayant pas l'éclat des pieces plus riches & plus animées, l'effet en deviendroit bientôt languiſſant, s'il n'étoit ſoutenu par une expreſſion ſenſible & touchante, par un chant élégant & naturel, & par une harmonie pure & ſimple. Si dans l'exécution d'un *adagio*, le chanteur ou l'exécutant ne ſe pénètre pas de l'expreſſion moelleuſe & tendre que ce genre exige, & ne ſait pas la rendre avec goût, il n'obtiendra aucun effet. C'eſt là le talent le plus rare, & les plus habiles virtuoſes échouent ſouvent dans l'exécution de l'*adagio*. (*Traduit du dictionnaire des beaux arts de* M. SULZER.)

ADONIDIE, (*muſique des anciens.*) C'étoit le nom que les grecs donnoient à une chanſon conſacrée à la mémoire d'Adonis.

ADONIE, (*muſique ancienne.*) Air que les lacédémoniens jouoient ſur des flûtes appellées *embatériennes*, quand ils alloient au combat. Voyez *Embatérienne.*

AEVIA, (*muſique d'égliſe.*) Mot qu'on a formé des voyelles du mot *alleluia*, comme *evovae* de *ſæculorum amen.*

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*andante*, & l'*adagio*, & dans le caractère du chant une expreſſion affectueuſe & douce. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Ce mot n'a en effet aucun rapport direct avec le mouvement d'un morceau. Cependant comme il ſignifie *affectueuſement, avec tendreſſe*, & que cette expreſſion exclud la rapidité, on l'écrit quelquefois ſans autre indication de mouvement. (*M. Framery.*)

AGENT. Terme fort employé par les anciens Contrapuntiſtes, & dont on ne ſe ſert plus dans la langue de l'harmonie. Lorſque dans un morceau

d'harmonie de deux notes formant une conſonance, l'une ſe mouvoit pour faire diſſonance avec l'autre qui reſtoit immobile, celle qui ſe mouvoit s'appelloit l'*agent*, & celle qui reſtoit s'appelloit le *patient*. Voyez *Martini*, *ſtoria della muſica*, t. 1, page 217; *Eximeno*, *regole della muſica*, page 186, &c. Il y avoit des règles qui fixoient la marche de ces notes pour la réſolution des diſſonances; mais aujourd'hui que l'harmonie a pris un eſſor plus libre & plus varié, on a ſecoué le joug de ces règles pédanteſques de la ſcholaſtique muſicale. (*M. Suard.*)

AGITATO, *adjectif pris adverbialement*. Ce mot, écrit au commencement d'un air, ou au-deſſus d'une partie de l'air, n'indique pas proprement une nuance particulière de viteſſe à donner au mouvement; mais un caractère d'expreſſion qui rende le ſentiment vague du trouble & de l'agitation. Cet effet ſe compoſe tout à la fois d'un mouvement plus preſſé ſur certaine partie du rythme muſical, & d'un accent plus marqué ſur certaine note, ou d'une manière particulière de la frapper. Il n'eſt pas douteux qu'on ne pût parvenir à noter avec préciſion ces différentes intentions du compoſiteur, ſi l'on s'occupoit à étendre & à perfectionner le langage de la muſique qui eſt encore ſi inexact, ſi pauvre, & ſouvent ſi barbare. Mais pour donner à la nomenclature & à la notation muſicales, la préciſion dont je les crois ſuſceptibles, il faudroit joindre à la pratique conſommée de l'art, un goût exquis & un eſprit très-philoſophique. Malheureuſement les muſiciens n'ont guère le tems de s'inſtruire, & les philoſophes qui étudient la muſique ſont rares. (*M. Suard.*)

AGOGÉ. Conduite. Une des ſubdiviſions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par degrés alternativement conjoints ou diſjoints, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Voyez *Mélopée*.

Martianus Cappella donne, après Ariſtide Quintilien, au mot *agogé*, un autre ſens que j'expoſe au mot *Tirade*. (*J. J. Rouſſeau.*)

AGOGÉ. Ce mot a dans la muſique grecque les deux ſens qu'à, dans la muſique françoiſe, le mot *mouvement*, qui, tantôt ſignifie *la marche ou le progrès des ſons du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave*; tantôt *le degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la meſure le caractère de la pièce qu'on exécute*. (Voyez *Mouvement*.) C'eſt dans la première de ces deux acceptions que Rouſſeau a pris le mot *agogé* dans l'article ci-deſſus, & que je vais en parler moi-même dans le numéro ſuivant.

I. Euclide, Ed. de Meibom, pag. 22, & Manuel de Brienne, liv. 3, ſect. 10, diviſent la chreſe (voyez *Chreſe*) en quatre parties qu'il nomme *agogé*, *plocé*, *perteia*, *tonè*. (Voyez ces termes.) Ariſtide Quintilien ne fait mention que des trois premiers. (Edit. de Meibom, page 29.) Il diviſe enſuite l'*agogé* (la marche de l'harmonie) en trois eſpèces; la directe, la rétrograde, & la tortueuſe. (*Euthéia*, *anacamptouſa*, *périphères*.) « On peut » moduler, dit il, page 29, dans les trois genres, » tant par *agogé* que par *plocé*. La première manière » a lieu lorſque la modulation marche par intervalles conjoints; la ſeconde, par intervalles diſjoints. En outre la mélodie (la modulation) eſt » tantôt appellée directe (*euthia*), tantôt rétrograde (*anacamptouſa*), tantôt tortueuſe (*périphères*): directe, lorſqu'elle procède du grave à » l'aigu: rétrograde, lorſqu'elle affecte le mouvement contraire: tortueuſe, lorſqu'elle varie ſa » marche ». (Voyez auſſi Ariſtoxène, p. 29.)

Exemple des différentes eſpèces d'*agogé*:

ſi|ut ré|mi|| mi ré|ut ſi|| la|ſi♭ ut|ré ré|ut ſi♭ la

Directe. Rétrograde. Tortueuſe.

« On auroit beaucoup à faire, dit Rouſſeau, art. » *Tirade*, aujourd'hui que la muſique eſt ſi travaillée, » ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différents paſſages ». Mais il faut obſerver 1°. que toutes les parties de la ſymphonie grecque, marchant par mouvements ſemblables, tous les mouvements ſemblables, dont parle Ariſtide Quintilien doivent être regardés comme fondamentaux. Il en eſt donc de la diſtinction de ces mouvements dans la muſique grecque, comme de la diſtinction des cadences dans les ſyſtèmes de Rameau ou de Tartini. 2°. Le ſyſtème diatonique grec étant tétracordal, la mélodie ne pouvoit parcourir chez eux plus de quatre ſons ſans changer de mode. En outre chaque tétracorde pouvant être exécuté dans les trois genres, & ne pouvant l'être que par un changement de tenſion dans les cordes, qu'ils appelloient *mobiles*, *ce qui*, dit Rouſſeau lui-même (art. *Genre*), *ne paroît pas trop facile à pratiquer*; il s'enſuit que tout paſſage d'un tétracorde à un autre n'étoit pas indifféremment permis; comme Ariſtoxène s'eſt attaché à le prouver dans ſon deuxième livre, page 42.

Je me propoſe de montrer ailleurs que le chant des grecs étant fondamental, toute marche lui étoit permiſe; mais j'ai levé la contradiction apparente de ces deux propoſitions par cette modification: *toute marche qui produit un chant agréable*. Or, un chant ne peut être tel que lorſque la relation des modes eſt obſervée, & que l'exécution en eſt facile. D'ailleurs, dans cet article, il s'agiſſoit des mouvements de la baſſe-fondamentale dans un ſeul mode. Ce que j'ai dit du chant fondamental des grecs par oppoſition à la baſſe-fondamentale des modernes, doit donc être entendu du chant des grecs dans un ſeul mode, ou, ce qui revient au même, dans un ſeul tétracorde.

Du paſſage d'Ariſtide Quintilien qu'on vient de lire, il s'enſuit, à ce qu'il me ſemble, que les mots *euthéia*, *anacamptouſa* & *périphères* ne ſont point des termes de la muſique grecque, mais de ſimples épithètes des termes *agogé* & *melodia*; dont il étoit conſéquemment inutile de faire des articles ſéparés. L'hiſtoire & la ſcience de la muſique grecque ne

Digitized by Google

présentent déjà que trop de détails minutieux, sans qu'il soit besoin de faire un dictionnaire de musique d'adjectifs qu'on auroit pu se contenter de traduire en françois.

Il. Aristoxène, page 34; Aristide Quintilien, p. 32 & 42; & Marianus Capella, l'abréviateur de ce dernier, page 190, parlent d'un autre mouvement (*agogé*), qu'ils appellent rhythmique. Aristide Quintilien, page 42, le définit ainsi: « le » mouvement (*agogé*) rhythmique, consiste dans » la viteſſe ou la lenteur des tems. Ainſi l'on change » de mouvement, lorſque, ſans altérer le rapport » du frappé au levé, on augmente ou l'on di- » minue la durée des tems. Le mouvement rhyth- » mique ne produit jamais un plus grand effet, » que lorſque l'on a ſoin de ſéparer le levé du » frappé par quelqu'intervalle ».

Tel eſt le ſecond ſens du mot *agogé*, pour lequel Rouſſeau renvoie à l'art. *Tirade*. Mais dans les articles *Tirade* & *Agogé*, il a traité du mot *agogé* dans le premier ſens que j'ai expoſé, & n'a rien dit du ſecond. Ce qui fait une double inexactitude, omiſſion & double-emploi. J'en ai fait remarquer beaucoup de ſemblables dans ſon dictionnaire, ſur-tout relativement à la muſique grecque, dont il paroit avoir lu les auteurs avec beaucoup de précipitation. (*M. l'abbé Feytou.*)

AGRÉMENTS DU CHANT. On appelle ainſi dans la muſique françoiſe certains tours de goſier & autres ornements affectés aux notes qui ſont dans telle ou telle poſition, ſelon les règles preſcrites par le goût du chant. Voyez *Goût du Chant*.

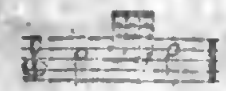
Les principaux de ces *agrémens* ſont: l'*Accent*, le *Coulé*, le *Flatté*, le *Martellement*, la *Cadence pleine*, la *Cadence briſée*, & le *Port de Voix*. Voyez ces articles chacun en ſon lieu; & aux planches, le n°. 19.

* Comme la muſique françoiſe telle que l'entendoit Rouſſeau n'exiſte plus aujourd'hui, la manière de chanter a dû néceſſairement changer avec elle; mais il s'en faut de beaucoup que nos chanteurs aient fait dans le nouveau ſtyle des progrès auſſi rapides que nos inſtrumentiſtes & nos compoſiteurs. Les italiens ont ſervi de modèles aux uns comme aux autres; mais ce qu'il y a d'aſſez étrange, c'eſt que les chanteurs (au moins le plus grand nombre) ſoient les ſeuls qui aient imité ſans goût & ſans diſcernement. On entend tous les jours des baſſes-tailles eſſayer des tours de goſier qui ne conviennent qu'à des deſſus. On en voit d'autres défigurer le récitatif par une foule d'*agrémens* qui devroient être réſervés aux airs, &c. Le plus grand vice du chant françois eſt dans la manière de porter la voix & de s'en rendre maître. Si l'on en excepte un fort petit nombre, cet art ſemble parfaitement ignoré.

L'*accent* ſe fait encore aujourd'hui, mais il ſe marque par une petite note, ainſi que le *Coulé*; le *Flatté*, le *Martellement*, la *Cadence briſée* & le *Port de voix* n'exiſtent plus; au moins ce dernier qui a changé ſa dénomination françoiſe en une dénomination italienne, *portamento di voce*, ſe fait d'une autre manière: au lieu de préparer une note par la note d'au-deſſous, on la prépare de la quinte ou de l'octave. Il faut que ce paſſage ſoit fait avec beaucoup de douceur & d'adreſſe, ſans quoi il inſpire plus de dégoût que de plaiſir. Il déplait encore quand on le répète trop ſouvent comme pluſieurs de nos chanteurs françois. Il ne doit pas être admis dans le récitatif. On fait auſſi la *cadence pleine*, mais elle a pris le nom de *trille*, propoſé par Rouſſeau d'après le mot italien *trillo* qui lui convient beaucoup mieux. (Voyez *Trille*.) Cet *agrément* qui eſt fort brillant quand il eſt exécuté par une voix juſte, douce & légère, eſt ſur-tout bien placé dans les tenues. On ne le fait plus comme autrefois à la fin de chaque phraſe, ce qui lui avoit fait donner le nom de *cadence*. Peut-être les voix françoiſes négligent-elles un peu trop de s'y exercer.

Les *agrémens* modernes ſubſtitués aux anciens ſont particulièrement l'*appoggiatura*, du verbe italien *appoggiare*, appuyer. Il ſe fait en *appuyant* la voix ſur la note qui précède, en deſſus ou en deſſous, celle de l'harmonie. L'*appoggiatura* diffère de l'*accent* en ce que la petite note qui exprime celui-ci n'a qu'une durée très-courte & à peine ſentie. Dans l'*appoggiatura*, au contraire, la petite note doit avoir la durée de la moitié de la note qui la ſuit.

Il y a encore un autre *agrément* auquel nous ne connoiſſons point de nom, à moins qu'on ne lui laiſſe celui de *point d'orgue à la Savoyarde* que lui donnent quelques chanteurs par dériſion. Il eſt fort difficile à définir & même à écrire; auſſi eſt-il le ſeul des *agrémens* qu'on n'écrive pas aujourd'hui. C'eſt un coup de goſier extrêmement rapide que nous avons tâché de figurer ainſi.



Ces quatre notes doivent être faites d'un ſeul jet, ſans paroit e rien prendre ſur la valeur des deux notes réelles. On conçoit qu'il exige une voix très-ſouple & très-légère; ce qui n'empêche pas qu'en France il ne ſoit tenté par toutes ſortes de voix. (*M. Framery.*)

* On ne ſait pas pourquoi Rouſſeau borne à la muſique françoiſe l'uſage des *agrémens du chant*. Le mot & la choſe ſont communs à la muſique de toutes les nations; & lui-même, à l'article *Tremblement*, l'appelle un *agrément du chant*.

Ces *agrémens* ne ſont autre choſe que des ſons ou petits groupes de ſons ajoutés par le chanteur

à ceux qui ſont notés, ſoit pour faciliter les intonations, ſoit pour lier les ſons, ſoit pour faire briller la voix, ſoit pour donner au chant plus de variété, d'effet ou d'expreſſion.

On vient de voir les noms que les muſiciens françois ont donnés à ces *agrémens* divers; on peut joindre à cette nomenclature celle des italiens que nous avons été obligés d'adopter en tranſportant dans notre muſique les ornemens du chant exprimés par les noms d'*appoggiatures*, *acciacature*, *trilles*, *mordants*, &c. Voyez *ces mots*.

Les *agrémens du chant* ont été le produit naturel des progrès ſucceſſifs de la muſique. Dans les premiers eſſais de l'art le chant devoit être exceſſivement ſimple, & procéder par notes longues ſur un mouvement lent. L'exercice ayant donné plus de ſouplesſe & de facilité à la voix des chanteurs, ceux qui en ont eu davantage ont imaginé, comme par inſtinct, de diviſer les longues notes en pluſieurs petites ſur leſquelles ils faiſoient entendre rapidement les ſons voiſins du ſon noté en retombant ſur celui-ci. Voilà pourquoi ces premiers *agrémens* furent appellés par les italiens *diminuzioni*. Ces libertés ne faiſant que donner plus de mouvement & de brillant à la mélodie, ſans en altérer la marche & le rythme, ne pouvoient manquer de plaire; & le premier uſage en fit bientôt haſarder d'autres de différens genres. On ne peut ſe diſſimuler que ces *agrémens* divers ne mettent dans un chant des nuances très-diſtinctes dont l'effet ne doit pas être indifférent, ſur-tout dans toute muſique qui aura un caractère ou une expreſſion déterminée.

Il y a tel chant dont le caractère même tient à l'exécution franche & ſimple des intonations telles qu'elles ſont écrites. Toute note interpoſée pour en adoucir ou lier les ſons, en affoibliroit l'effet en donnant une nuance de molleſſe & d'incertitude à ce qui doit être articulé avec fermeté. Nous ne concevons pas pourquoi le compoſiteur ne prendroit pas le ſoin d'écrire lui même les petites notes qui peuvent ſervir à l'expreſſion des paroles, ou à la grace du chant. Si elles ſont néceſſaires, il ne faut pas laiſſer au chanteur la liberté de les exécuter ou de les négliger: il faut lui permettre encore moins de dénaturer ou d'altérer le véritable caractère d'un air par des ornemens inutiles. Ce n'eſt que dans les airs de bravoure, deſtinés uniquement à faire briller la voix, qu'on peut abandonner à ſon goût, les paſſages & les embelliſſemens qu'il lui plaira d'ajouter à la mélodie écrite. Un grand nombre de chanteurs ne font certains *agrémens* que pour leur commodité, & parce qu'il eſt plus difficile dans certaines intonations de tomber avec juſteſſe & avec fermeté ſur la note, que d'y arriver par des notes intermédiaires qui conduiſent la voix.

Pourquoi le compoſiteur n'indiqueroit-il pas par ſes notes ou par des ſignes convenus, tous les ſons que doit articuler la voix pour bien rendre toute ſon idée, comme il indique les notes qui doivent être liées ou détachées, enflées ou diminuées, &c.

Tout ce que nous avons dit ſur le chant s'applique également aux inſtruments.

Il paroît que les anciens ont connu auſſi ce que nous appellons *agrémens du chant*, & que c'eſt ce que les grecs appelloient *meliſmata*, & les latins *meliſmi*. Cicéron nous paroît auſſi les déſigner clairement dans ce paſſage difficile à traduire: (*de oratore lib. ult.*) *Quanto meliores ſunt & delicatiores in cantu flexiones & falſæ voculæ, quam certæ & ſeveræ!* (*M. Suard.*)

AGRÉMENS DU CHANT. La réſonnance du corps ſonore ſe prête à l'explication de tous les phénomènes harmoniques: Rameau a bien ſenti cette vérité. « Ne croyons pas, dit-il, que le principe de la » baſſe fondamentale ſe borne à ce que nous en » avons déjà tiré; il s'étend juſques ſur le goût... » *Génerat. harmon., pag.* 226. Mais ſa théorie n'étoit pas aſſez clairement établie dans ſon eſprit, pour en faire l'application à tous les détails de l'exécution. Je prouverai (art. *Baſſe-fondamentale*) que le mouvement d'octave doit être néceſſairement compris au nombre des mouvemens fondamentaux; & que le plus parfait & le plus énergique de tous les actes fondamentaux de cadence eſt celui d'octave en montant. Or, ſans le mouvement, je le demande à Rameau & à tous ſes commentateurs, comment expliquer tous les *agrémens du chant* françois, & une infinité de tournures propres à en bannir la monotonie?

Si l'on demande à Rameau pourquoi, dans le mode d'*ut*, nous montons naturellement du *ſi* à l'*ut*? Il répond (*Demonſt. du principe de l'harm.* p. 37): « le *demi-ton majeur*, produit de toute » marche fondamentale par quinte, à tant d'empire » ſur l'oreille, qu'on n'entend pas plutôt le pre» mier des deux ſons qui le forment en montant, » comme *tierce majeure* de la quinte 27 du géné» rateur 9, c'eſt-à-dire, comme tierce de la domi» nante *ſol*, & qui s'appelle *ſi*, qu'on entonne de » ſoi-même le deuxième ſon, ou du moins qu'on » le deſire; ce deuxième ſon étant juſtement le gé» nérateur, ou ſon octave *ut*: auſſi donne-t-on à » ce premier ſon du demi-ton majeur en montant, » le titre de note ſenſible en pareil cas ». Cette ſolution eſt ſatisfaiſante au premier coup-d'œil. Mais quand on réfléchit que le *ſi*, qui précède l'*ut*, peut tout auſſi bien faire partie de l'accord de ſeptième *ut mi ſol ſi*, que de l'accord ſenſible *ſol ſi ré* ou *ſol ſi ré fa*; alors l'explication de Rameau porte à faux, & ſon ſyſtème n'en fournit point d'autre qu'on puiſſe lui ſubſtituer. Ce n'eſt encore là qu'une partie de la difficulté. Dans le cas de cette ſucceſſion des notes *ſi ut*, la cadence pleine, que Rouſſeau appelle *trille* ſe forme ſur le tems foible, c'eſt-à-dire, pendant le tems de la réſonnance du *ſi*. Or, l'accord ſenſible ne comporte point l'*ut* qui forme ce trille avec le *ſi*. Cette cadence n'appartient donc

point à l'accord ſenſible. Or, cette cadence annonce aſſez ordinairement un repos parfait dans l'harmonie. Tout repos parfait n'eſt donc pas produit par le mouvement fondamental de quinte? Non, ſans doute. Cette terminaiſon *ut mi ſol ſi*, *ut mi ſol ut*, ne produit-elle pas également un repos parfait?

Or, c'eſt préciſément cette ſucceſſion *ut mi ſol ſi*, *ut mi ſol ut* qui produit la cadence pleine; car le premier harmonique que fait réſonner un ſon quelconque, c'eſt ſon octave. L'accord *ut mi ſol ſi* équivaut donc, à cauſe de la réſonnance ſpontanée de l'octave d'*ut*, à l'accord *ut mi ſol ſi ut*. En bonne harmonie, tout ſon d'un accord progreſſif (voyez *Progreſſif*) doit ſe ſauver ſur le ſon le plus proche de l'accord ſuivant. Donc le *ſi* & l'*ut* qui le ſuit dans l'accord *ut mi ſol ſi ut* doivent ſe ſauver tous les deux ſur l'*ut* adjacent de l'accord *ut mi ſol ut*. Or, les deux ſons de la ſeconde mineure *ſi ut* entendus enſemble ſeroient inſupportables: on les fait entendre ſucceſſivement & à pluſieurs repriſes.

Delà, dira-t-on, il s'enſuivroit qu'on ne devroit jamais battre de trille ſur le *ſi* de l'accord *ſol ſi re fa*; puiſque cet accord ne contient point d'*ut* avec lequel le *ſi* puiſſe former ce trille. Le terme *jamais* eſt trop général. Il y a des cas où cela eſt permis; d'autres où l'on ne pourroit le pratiquer ſans licence. Dans l'accord de ſeptième ſuperflue, *ut ſol ſi re fa*, ce n'eſt plus *ſol* qui eſt la fondamentale, c'eſt *ut*. Par conſéquent *ſol ſi ré fa* n'eſt plus l'accord parfait majeur de *ſol*; mais un démembrement de la ſucceſſion *ſol la ſi ut ré*, dans laquelle l'*ut* ſe trouve à côté du *ſi*. Donc le trille eſt permis ſur le *ſi* dans l'accord de ſeptième ſuperflue.

Eſt-il néceſſaire de s'aſtreindre à cette manière rigoureuſe qui ſubordonne le plus petit *agrément* aux loix de l'harmonie? L'art gagneroit il beaucoup à cette contrainte?

Pythagore voulant rappeller la muſique à ſa primitive deſtination, je veux dire à la louange de la divinité & à la perfection des mœurs, l'avoit ſoumiſe aux loix rigoureuſes du calcul. C'étoit le ſeul moyen de déterminer, avec quelque préciſion, l'effet que devoit produire telle ou telle mélodie. (Voyez *Puſſim*, les livres II & III d'Ariſtide Quintilien.) Aujourd'hui que la muſique a renoncé à l'auguſte privilége de chanter les dieux & d'inſtruire les hommes, tant de rigueur ſeroit en pure perte.

A l'égard de la ſeconde queſtion: ſavoir, ſi l'art gagneroit beaucoup à l'obſervation rigoureuſe des régles; il faudroit, pour la réſoudre, connoître la différence de la théorie des modernes à celle de la nature. Il eſt hors de doute que l'avantage de la muſique régulière ſera proportionnel au rapprochement de ces deux théories. Revenons aux *agrémens du chant*.

On ſent aſſez, ſans qu'il ſoit beſoin de le démontrer en forme, que ce que j'ai dit du trille eſt également applicable à la cadence pleine & à la cadence briſée, ſur quelque corde du ton qu'elles ſe pratiquent. En effet, j'ai ſuppoſé ci-deſſus que le trille ſe faiſoit avec la ſenſible & l'octave de la tonique; mais on peut le faire avec la ſeconde & la tierce, la quarte & la quinte, &c. Faiſons, par exemple, ſuccéder à l'accord de ſeconde & tierce, l'accord de la tonique. En *ut ; ut ré mi ſol*, *ut mi ſol*; le *ré* & le *mi* du premier accord doivent ſe ſauver ſur le *mi* adjacent. Pour éviter la dureté de la ſeconde *ré mi*, faites-les entendre alternativement & rapidement, vous aurez un trille. Il en ſeroit de même de toute autre ſucceſſion dans laquelle la diſſonance formeroit une ſeconde ſur ou ſous une conſonance, ſi ces deux ſons doivent ſe réſoudre ſur l'uniſſon de la conſonance.

Ce qu'on appelle *cadence* en mélodie eſt donc un véritable phénomène harmonique ſubordonné aux régles de la réſolution des ſons.

Le plain-chant a une eſpèce d'*agrément* qui revient, en quelque ſorte, à la cadence pleine ou briſée; on l'appelle *périlèſe*. (Voyez *Périlèſe*.) Je ne parle ici que de la première eſpèce, qui conſiſte à ſéparer la pénultième & la dernière note de l'intonation par trois autres notes, l'une au-deſſus, & les deux autres au-deſſous de cette dernière. Exemple, au lieu du chant *mi fa mi*, on impoſe, c'eſt-à-dire, on entonne de cette manière: *mi fa fa ré ré mi*. Quel eſt le principe de cet *agrément*? La réſolution des notes *fa* & *ré* de l'accord *ſol ſi ré fa* ſur le *mi* de l'accord *ſol ut mi*.

Delà il s'enſuit que l'eſpèce de périlèſe qu'on nomme *circonvolution* (voyez *Circonvolution*) ne doit avoir lieu que dans les cas où les deux notes intercalées doivent ſe réſoudre ſur la dernière. C'eſt le cas de la diapaſon ou de la duplication. Il eſt donc néceſſaire de connoître le ton de la pièce, pour éviter les contre-ſens dans l'uſage des périlèſes. Voyez *Neume* & *Périlèſe*.

C'eſt le ſentiment de l'harmonie qui a fait imaginer toutes les eſpèces d'*agrémens* employées dans le chant moderne, comme l'accent, le coulé, le martellement &c. Pour en découvrir le principe, il faut prolonger la durée de la note de goût & chercher ſon harmonie. Cette recherche ne ſera pas auſſi inutile qu'elle le paroît au premier coup-d'œil. Elle fera connoître au compoſiteur quels ſont les *agrémens* qui doivent répondre dans les autres parties à ceux d'une partie quelconque. Car, quoique les notes de paſſage ne ſoient point cenſées faire parties de l'harmonie; cependant lorſqu'elles ont une certaine durée, ſi on les aſtreint à-peu-près aux loix de la ſucceſſion harmonique, l'harmonie en deviendra plus pure & le ſens plus clair. (*M. l'Abbé Feytou.*)

AIGU, *adj.* Se dit d'un ſon perçant ou élevé par rapport à quelque autre ſon. Voyez *Son*.

En ce ſens, le mot *aigu* eſt oppoſé au mot *grave*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le ſon eſt *aigu*.

Les

Les ſons conſidérés ſous les rapports d'*aigus* & de *graves* ſont le ſujet de l'harmonie. Voyez *Harmonie*, *accord*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau ne conſidère, dans l'article qu'on vient de lire, la qualité d'*aigu* dans les ſons, que dans le rapport d'oppoſition avec le *grave* : il eſt plus important de la conſidérer en elle-même.

Il y a dans les ſons *aigus* une propriété conſtante, tenant à l'action phyſique qu'ils exercent ſur nos organes, & dont il réſulte des effets très-diſtincts dans l'emploi qu'on en fait en muſique.

Tout le monde ſait que les ſons *aigus* font ſur l'oreille une impreſſion plus vive & plus pénétrante que les ſons graves ; & cette impreſſion peut aller juſqu'à bleſſer l'organe. Les malades, les perſonnes affligées d'affections nerveuſes, les enfants ne peuvent d'ordinaire ſupporter ſans douleur des ſons trop aigus. J'ai vu, dit un auteur anglois, un enfant crier & pleurer en entendant le ſon d'une trompette, & s'endormir un inſtant après aux ſons de la flûte.

Cette qualité du ſon eſt donc un grand moyen dont le compoſiteur ſe ſert pour donner à la muſique le caractère & l'expreſſion dont il a beſoin.

La voix s'élève naturellement dans toutes les affections de l'ame, dont les mouvements ſont vifs & prompts, comme la douleur, la colère, la joie, &c. le compoſiteur doit donc obſerver ce procédé de la nature, non-ſeulement dans le chant d'expreſſion, & ſur-tout dans le récitatif qui tient le plus près à la déclamation, mais encore dans la muſique propre aux inſtruments, lorſqu'il veut y donner un caractère analogue aux mêmes effets. Ainſi les ſons *aigus* doivent dominer dans un air de danſe propre à un divertiſſement populaire. Ainſi les ſons du flageolet, de la trompette, &c. ſeront plus propres aux expreſſions guerrières, &c. Voyez *Expreſſion*.

Les anciens, qui avoient obſervé ſi ſoigneuſement la nature diverſe des ſons, ſavoient en tirer des effets bien marqués. « Non-ſeulement, dit » l'abbé du Bos, on changeoit de flûtes lorſque » les chœurs venoient à chanter, mais on en chan» geoit encore dans les récits. Donat nous apprend » qu'on ſe ſervoit de l'eſpèce de flûtes que les » anciens appelloient *tibiæ dextræ*, & dont le ton » étoit très-bas, pour accompagner les endroits ſé» rieux de la comédie. On ſe ſervoit de deux eſpèces » de flûtes que les anciens appelloient flûtes gau» ches & flûtes tyriennes ou *ſarranæ*, pour accom» pagner les endroits de plaiſanterie. Ces endroits » ſe prononçent naturellement d'un ton de voix » plus élevé que les endroits ſérieux. Auſſi le ton » de ces flûtes étoit-il plus aigu que le ton des » flûtes droites. Dans les ſcènes mêlées de traits » ſérieux & de bouffoneries, on employoit alter» nativement toutes ces eſpèces de flûtes ».

Plutarque, dans ſon dialogue ſur la muſique, dit que l'*harmonie mixolydienne a quelque choſe de pathétique, qui la rend propre aux tragédies*. Burette obſerve que ce « mode étoit d'un demi-ton plus » haut que le lydien ; & comme celui-ci étoit em» ployé avec ſuccès dans les plaintes & les lamen» tations, à cauſe de ſes ſons aigus, le mixoly» dien, dont les ſons l'étoient davantage, étoit » d'autant plus propre à exprimer la pitié. *Mém. de* » *l'académie des inſcriptions*, in-4°., t. 13, p. 234.

La nature du ſon *aigu* tient non-ſeulement à la force avec laquelle l'air vibré agit ſur l'organe, mais encore à la réitération de ſes vibrations.

On ſait qu'une corde qui donne l'octave au-deſſus du ſon d'une autre corde, fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait une. Il en réſulte que les fibres ſenſibles de l'oreille non-ſeulement en reçoivent une impreſſion plus vive, mais doivent conſerver cette impreſſion plus long-tems. (*M. Suard.*)

AIGUES, *adj. pl. pris ſubſt.* (*muſiq. des anc.*) Quelques auteurs entendent par-là les cordes du tétracorde hyperboleon, qu'ils appellent tétracorde des *aigues*, nommant les cordes qui ſont encore plus hautes, *ſuraigues*.

AJOUTÉE, ou *Acquiſe* ou *Surnuméraire*, *adj. pris ſubſt.* C'étoit dans la muſique grecque la corde ou le ſon qu'ils appelloient *Proslambanomenos*. Voyez ce mot.

Sixte-ajoutée eſt une ſixte qu'on ajoute à l'accord parfait, & de laquelle cet accord ainſi augmenté prend le nom.

Voyez au mot *Accord* ce que nous avons dit de cette *ſixte*, qui n'eſt reconnue comme accord fondamental que par Rameau & les partiſans de ſon ſyſtème. M. l'abbé Feytou la regarde auſſi comme un accord fondamental ; mais il faut obſerver que dans ſon ſyſtème, c'eſt plutôt un accord parfait, ou, ſi l'on veut, un accord de ſeptième, qu'une véritable *ſixte*. (*M. Framery.*)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanſon, ou d'une petite pièce de poéſie propre à être chantée, & par extenſion l'on appelle *air* la chanſon même.

Dans les opéra l'on donne le nom d'*airs* à tous les chants meſurés, pour les diſtinguer du récitatif, & généralement on appelle *air* tout morceau complet de muſique vocale ou inſtrumentale formant un chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une pièce entière, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le chant eſt partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo* ; ſi en trois, *trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du latin *æra* ; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le le combatte dans ſes étymologies de la langue françoiſe.

Les romains avoient leurs ſignes pour le rythme ainſi que les grecs avoient les leurs ; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caractères, ſe nommoient non-ſeulement *numeri*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire ;

Digitized by Google

nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce vers de Lucile :

Hæc eſt ratio ? perverſa æra ! ſumma ſubducta improbè !

Et Sextus Ruſus s'en eſt ſervi de même.

Or, quoique ce mot ne ſe prit originairement que pour le nombre ou la meſure du chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le chant même ; d'où eſt venu, ſelon les deux auteurs cités, le mot françois *air*, & l'italien *aria* pris dans le même ſens.

Les grecs avoient pluſieurs ſortes d'*airs* qu'ils appelloient nomes ou chanſons. (Voyez *Chanſon.*) Les nomes avoient chacun leur caractère & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *pièces* ou *ſonates*.

La muſique moderne a diverſes eſpèces d'*airs* qui conviennent chacune à quelque eſpèce de danſe dont ces *airs* portent le nom. Voyez *Menuet*, *Gavotte*, *Muſette*, *paſſepied*.

Les *airs* de nos opéra ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la muſique imitative ; la mélodie eſt le deſſein, l'harmonie eſt le coloris ; tous les objets pittoreſques de la belle nature, tous les ſentimens réfléchis du cœur humain ſont les modèles que l'artiſte imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, ſont la fin de ces imitations. (Voyez *Imitation.*) Un *air* ſavant & agréable, un *air* trouvé par le génie & compoſé par le goût, eſt le chef-d'œuvre de la muſique ; c'eſt-là que ſe développe une belle voix, que brille une belle ſymphonie ; c'eſt-là que la paſſion vient inſenſiblement émouvoir l'ame par le ſens. Après un bel *air*, on eſt ſatisfait, l'oreille ne deſire plus rien ; il reſte dans l'imagination, on l'emporte avec ſoi, on le répète à volonté ; ſans pouvoir en rendre une ſeule note on l'exécute dans ſon cerveau tel qu'on l'entendit au ſpectacle ; on voit la ſcène, l'acteur, le théatre ; on entend l'accompagnement, l'applaudiſſement. Le véritable amateur ne perd jamais les beaux *airs* qu'il entendit en ſa vie ; il fait recommencer l'opéra quand il veut.

Les paroles des *airs* ne vont point toujours de ſuite, ne ſe débitent point comme celles du récitatif ; quoiqu'aſſez courtes pour l'ordinaire, elles ſe coupent, ſe répètent, ſe tranſpoſent au gré du compoſiteur : elles ne ſont pas une narration qui paſſe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir ſous divers points de vue, ou un ſentiment dans lequel le cœur ſe complait, duquel il ne peut, pour ainſi dire, ſe détacher, & les différentes phraſes de l'*air* ne ſont qu'autant de manières d'enviſager la même image. Voilà pourquoi le ſujet doit être un. C'eſt par ces répétitions bien entendues, c'eſt par ces coups redoublés qu'une expreſſion qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous tranſporte hors de vous, & c'eſt encore par le même principe que les roulades, qui, dans les *airs* pathétiques paroiſſent ſi déplacées, ne le ſont pourtant pas toujours : le cœur preſſé d'un ſentiment très-vif l'exprime ſouvent par des ſons inarticulés plus vivement que par des paroles. Voyez *Neume*.

La forme des *airs* eſt de deux eſpèces. Les petits *airs* ſont ordinairement compoſés de deux repriſes qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *airs* d'opéra ſont le plus ſouvent en rondeau. Voyez *Rondeau*. (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

* Cet article n'offre qu'une notion vague & indéterminée de ce qui conſtitue un *air*, & l'on n'y retrouve pas cette préciſion d'idée & d'expreſſion qui caractériſe en général tout ce qui eſt ſorti de la plume de ſon célèbre auteur. Il faut en conclure que rien n'eſt plus difficile que de bien définir les termes d'un langage auſſi imparfait que celui de la muſique.

Rouſſeau dit 1°. que l'*air* eſt *un chant qu'on adapte aux paroles d'une chanſon*, & que *par extenſion, on appelle* air *la chanſon même*. Il me ſemble que cette *extenſion* n'eſt point adoptée par ceux qui parlent bien. L'idée attachée au mot *air* ne ſe détache jamais de l'idée du chant ; on ne peut point employer ce mot pour déſigner les paroles ſeules d'une chanſon. Si je demande l'*air de charmante Gabrielle*, c'eſt le chant que je déſignerai & non les paroles ; & quand on parlera d'un *bel air* on n'entendra jamais un belle chanſon.

2°. Il dit enſuite que dans les opéra *on donne le nom d'*airs *à tous les chants meſurés, pour les diſtinguer du récitatif*. Cela eſt encore moins exact. Il y a dans les opéra beaucoup de chants meſurés qui ne ſont point du récitatif. On en trouve beaucoup d'exemples dans les opéra de Gluck & dans les *finales* des Italiens. D'ailleurs les chœurs ſont en chant meſuré & ne s'appellent point des *airs*. Enfin il y a des récitatifs meſurés qui ne ſont point des *airs*.

3°. Il ajoute : « ſi le ſujet ou le chant eſt partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo* ; ſi en trois, *trio*, &c. ». Cela manque encore de préciſion. Un *duo* ne préſente pas *un ſujet partagé en deux parties*, mais deux chants divers & ſimultanés dont les ſons s'uniſſent d'une manière agréable à l'oreille. Le *ſujet* eſt chanté par une partie, tandis que dans l'autre partie il eſt tranſpoſé à la tierce, à la ſixte, &c. ou bien ce ſont deux ſujets diſtincts, mais unis par la combinaiſon harmonique de leurs éléments. D'ailleurs on dit que le *duo* d'Orphée eſt un beau *duo* ; le *trio* de Didon un beau *trio* ; mais non que ce ſont de beaux *airs*.

4°. Il dit plus bas que « les grecs avoient des » airs qu'ils appelloient *nomes*, & que pluſieurs

» de ces nomes étoient comme nos ſonates ». Ce n'étoient donc pas ſeulement des *airs* ; car une ſonate n'eſt pas un *air*.

On eſt étonné de lire cette phraſe qui ſuit : *les airs de ces opéra ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la muſique imitative ; la mélodie eſt le deſſin, l'harmonie eſt le coloris*. Comment une telle comparaiſon a-t-elle pu ſe préſenter à un ſi excellent eſprit ? La toile du peintre n'a rien de commun avec l'art : elle eſt pour la peinture, ce qu'eſt le papier réglé pour le muſicien. L'*air* n'eſt point le fond ſur lequel on peint le tableau muſical, c'eſt le tableau lui-même.

On a répété ſouvent cette comparaiſon de la mélodie avec le deſſin & de l'harmonie avec le coloris, & elle préſente un rapport aſſez juſte & aſſez ſenſible ; mais comment Rouſſeau a-t-il pu l'adopter, lui qui regarde l'harmonie « comme une » *invention gothique & barbare* qui a fait perdre à la » muſique *ſon énergie & ſes plus grandes beautés*, & » qui d'ailleurs *ne fournit aucun principe qui mène à* » *l'imitation muſicale ?* (Voyez l'article *Harmonie*.) Il prétend ici que l'harmonie eſt néceſſaire pour achever le tableau muſical. Il ſeroit peut-être aiſé d'expliquer cette inconſéquence, comme beaucoup d'autres qu'on lui a reprochées dans des matières plus graves, & qui avoient leur ſource dans la prévention ou l'humeur, & non dans la nature de ſon eſprit, auſſi droit que pénétrant lorſque ſes diſpoſitions morales ne l'égaroient pas.

6°. Il dit à la fin que le *ſujet* de l'*air doit être un*. Il a oublié que les plus beaux airs italiens offroient ſouvent des ſujets très-divers, & quelquefois contraſtés non-ſeulement dans les deux parties dont ils ſont compoſés pour la plupart, mais encore quelquefois dans la même partie.

Nous ne ſerions pas entrés dans ces détails de critique qu'on pourroit regarder comme minutieux, ſi nous n'y euſſions vu qu'un défaut de préciſion dans la définition d'un mot ou dans l'énonciation de quelques idées ; mais non-ſeulement ces inexactitudes donnent des idées incomplettes des objets dont on parle ; il en réſulte encore (ce qui eſt plus important) des erreurs & de faux jugements qui peuvent égarer l'eſprit & le goût ſur les vrais principes des arts. C'eſt ce dont on verra quelques exemples.

Nous n'entreprendrons pas ici de donner une définition exacte de l'*air* : peut-être cela eſt-il impoſſible ; parce que les progrès ſucceſſifs de la muſique ont fait donner le même nom à des compoſitions très-diverſes.

L'idée la plus générale qu'on attache à ce mot eſt celle d'une pièce de muſique compoſée d'un certain nombre de phraſes chantantes, liées par des formes régulières & ſymetriques, & ſe terminant dans le même mode où elles ont commencé.

Cette définition convient aux *airs* de danſe, à ceux qu'exécutent les inſtrumens, comme aux *airs* chantés.

Les premiers chants des ſauvages, la chanſon de mort du huron, celle que le nègre chante en danſant, ſont des *airs* proprement dits.

Les grecs avoient de véritables *airs*, quoiqu'en aient dit quelques écrivains, puiſqu'ils étoient compoſés ſur des ſtrophes régulières, quelquefois avec des refrains. Ils avoient des *airs* de flûte & de cythare ; des *airs* de danſe ; des *airs* affectés à certains travaux &c. (Voyez les différents articles de la *Muſique ancienne*.)

Les véritables *airs* ſont ceux de ces chanſons populaires, propres à toutes les nations, dont les auteurs ſont ignorés, parce que ce n'étoient pas des artiſtes, mais des hommes ſenſibles à qui elles étoient inſpirées par un goût naturel. Pluſieurs de ces anciennes chanſons ont un charme de mélodie auquel n'ont pu atteindre les plus beaux *airs* de notre muſique ſavante & artificielle.

Il eſt difficile de déterminer quels ont été les premiers *airs* qu'on puiſſe regarder proprement comme les productions de l'art. A la renaiſſance de la muſique, les muſiciens étoient des ſavants, plutôt que des artiſtes, qui ne s'appliquoient qu'à perfectionner le contrepoint, & ne l'employoient qu'au ſervice de l'égliſe.

Les madrigaux ſi fameux du 15e. ſiècle n'étoient que des compoſitions d'harmonie, quoique ce fuſſent de petits poëmes aſſez réguliers & en langue vulgaire, mis en chant par les plus habiles maîtres ; mais ces compoſiteurs s'appliquoient plus à y prodiguer tous les artifices du contrepoint qu'à y donner les formes ſymétriques & l'unité de mélodie qui doivent caractériſer particulièrement un *air*. D'ailleurs ces pièces étoient faites en général pour être chantées par pluſieurs voix.

Dans les premières repréſentations lyrico-dramatiques, qui furent imaginées en Italie & exécutées vers la fin du 16e. ſiècle, le chant ne fut d'abord qu'un pur récitatif, que les muſiciens compoſoient d'après l'idée qu'ils s'étoient faite de la mélopée des grecs. Le premier *air* meſuré qu'on ait cité de ces anciens mélodrames, ſe trouve dans l'*Euridice* de Rinuccini, mis en muſique par Péri en 1595 ; mais ces premiers eſſais étoient encore bien imparfaits. Ce ne fut que vers le milieu du ſiècle ſuivant que des *airs* vraiment réguliers furent introduits dans les opéras (Voyez *Muſique*. (Hiſtoire de la).

On conçoit que la mélodie & la forme de ces *airs* furent d'abord très-ſimples. Le mètre en étoit régulier, & le chant ſyllabique, comme dans les chanſons populaires, leſquelles durent en ſervir de modèles.

Peu-à-peu la muſique inſtrumentale & l'art du chant faiſant des progrès, les compoſiteurs moins timides cherchèrent des formes plus variées, donnèrent à la voix un diapaſon plus étendu, figurèrent les accompagnemens, accouplèrent pluſieurs notes

ſur une même ſyllabe, & par là multiplièrent les reſſources de l'art & découvrirent des effets nouveaux; mais bientôt la richeſſe dégénéra en luxe & la hardieſſe en extravagance.

Le plus grand abus eut ſa ſource dans le perfectionnement même du talent des chanteurs en Italie; l'uſage barbare de mutiler les hommes pour le plaiſir de l'oreille, donnant à la voix un brillant & une ſouplеſſe extraordinaires, les compoſiteurs firent des *airs* qui étoient des eſpèces de ſonates vocales, où ils prodiguèrent les intonations les plus hardies, les paſſages les plus difficiles, les modulations les plus haſardées: les voix lutèrent contre les inſtruments; les compoſiteurs ne s'occupèrent plus qu'à les faire briller; & la multitude, toujours plus avide de ſenſations que de ſentiments; plus touchée de la difficulté vaincue que du bon goût & de la vérité, applaudit avec tranſport à ces renverſements de toutes les convenances. Ainſi l'art ſe corrompit en s'enrichiſſant, & les italiens qui ont la gloire d'avoir ouvert la ſource des plus grandes beautés dont il ſoit ſuſceptible, méritent en même tems le reproche d'avoir abandonné promptement la bonne route pour en ſuivre une fauſſe où ils ont entraîné & égaré les autres nations après eux. C'eſt ce dont on recherchera les cauſes en rendant compte de l'hiſtoire de la muſique en Italie. Voyez l'article *Italie*.

Pour bien entendre quelles ſont les beautés & les défauts dont un *air* eſt ſuſceptible, examinons ce qu'il eſt dans ſa forme la plus ſimple, & nous ſuivrons les rafinements que l'art y a introduits.

Nos anciennes romances nous offriront des modèles de cette forme primitive. Quatre phraſes d'un chant ſimple ſur un rhytme bien ſuivi, modulant ſur un ſeul ton, conſtituent les *airs* les plus ſimples. D'autres compoſés de ſix, de huit phraſes, dont les deux premières ſe répètent même ſouvent pour former la troiſième & la quatrième, ſont coupés quelquefois par un repos ſur la dominante; mais le rythme en eſt également régulier, & le chant continu. L'harmonie en a été d'abord ſyllabique & ſur le même rythme que le chant.

Le premier moyen qu'on ait imaginé pour embellir & varier le chant a été de faire entendre pluſieurs ſons ſur une même ſyllabe, ſoit en diviſant une longue note en pluſieurs brèves, ſoit en rempliſſant l'intervalle d'une intonation par des notes intermédiaires que le goût ſeul pouvoit indiquer, mais dont on trouvoit des exemples dans les chants d'égliſe, ſource de toute la muſique moderne, & où ces différents ornements ont été introduits de bonne heure. Voyez les articles *Diminution* & *Neume*.

Ce premier pas conduiſit bientôt à une multiplication illimitée de notes ſur un ſeul mot. La même liberté s'introduiſit dans l'harmonie: les accompagnements qui étoient d'abord ſyllabiques devinrent figurés & purent répéter & imiter toutes les formes de la mélodie vocale.

Il eſt clair que ce procédé, en élargiſſant pour ainſi dire le champ de la mélodie, permettoit de donner plus de développement & de variété à ſes parties.

La facilité de faire exécuter le chant par l'accompagnement, autoriſoit à l'abandonner quelquefois dans la partie vocale; à le couper par des ſilences ou par des tenues; à faire dialoguer la voix avec les inſtruments; à répéter à diſcrétion les mêmes mots, les mêmes phraſes; & de ces répétitions des paroles, on paſſa à la répétition des parties entières de l'*air*.

Delà ſont découlés les beautés & les défauts des *airs* dans la muſique italienne.

Scarlati, Vinci & Pergoléſe ſont les premiers qui aient fixé la forme de ces *airs*. En donnant au ſujet ou *motif* plus d'étendue & de liberté, ils en ont prolongé les développements dans des phraſes ſymétriques, ſoumiſes à un rythme régulier, où le retour des mêmes formes ſe varie par la modulation & s'embellit par des accompagnements figurés & chantants.

Voilà ce qui conſtitue principalement la beauté de ces compoſitions muſicales, qui, tranſportées ſur tous les théatres de l'Europe, y ont été admirées, & ont ſervi de modèles à tous les compoſiteurs. Mais à quel prix a-t-on obtenu ces beautés ſi ſéduiſantes? C'eſt aux dépens de la vérité, de la ſimplicité, de la convenance; qualités ſans leſquelles il n'y a ni dignité, ni perfection dans les productions des beaux-arts.

A force de ſurcharger de notes chaque ſyllabe; de répéter juſqu'à ſatiété les mêmes mots, les mêmes vers, les couplets entiers; de prodiguer les paſſages & les roulades ſur les mots & les ſyllabes les plus inſignifiants, on a défiguré la prononciation & détruit les accents de la langue; on a interverti ou dénaturé le ſens des paroles, qu'on ne s'eſt plus ſoucié d'entendre. En délayant le motif dans une multitude de petites phraſes hachées & entrecoupées par des traits d'orcheſtre, on le fait perdre de vue; le rythme diſparoit; la mélodie devient à la fois lâche & confuſe; & l'expreſſion, bornée à rendre d'une manière vague le ſentiment général qu'expriment les paroles, ſans en ſuivre ſcrupuleuſement l'intention & les mouvements, ne peut s'adapter ni aux accents de la déclamation, ni à la rapidité de la ſcène, ni au langage vrai des paſſions.

Si l'on nous objecte que ce ſont les abus de la muſique italienne que nous relevons ici; mais que ces défauts ne ſe rencontrent pas dans les compoſitions des grands maîtres de l'Italie; nous répondrons que c'eſt dans les ouvrages mêmes de ces grands maîtres que nous avons trouvé les exemples & les modèles de ces défauts, exagérés encore, il eſt vrai, dans les productions de leurs imitateurs.

Parcourez les partitions de Pergoléſe, cité comme le plus ſimple & le plus élégant des maîtres de l'école italienne, vous y trouverez dans les plus beaux *airs*, & ces répétitions éternelles, & ces

Digitized by Google

chants déchiquetés & délayés dont nous déplorons l'abus. Je ne citerai que l'air fameux, *ſe cerca, ſe dice*, dont la coupe & le deſſin ont ſervi de modèle à tous ceux qui l'ont mis en muſique après lui.

Pour bien entendre l'analyſe que nous allons donner dans ce morceau, il faut en rappeller l'intention & les paroles. Il eſt tiré de l'*Olympiade* de Métaſtaſe. Megaclès, déterminé à s'éloigner d'Ariſtée qu'il aime & qu'il adore, pour la céder à Licidas ſon ami, qui ne connoit pas leur amour mutuel, adreſſe en partant ces vers touchants à Licidas :

Se cerca, ſe dice :
L'amico dov'è ?
L'amico infelice !
Riſpondi, mori.
Ah no : ſi gran duolo
Non dar le per me.
Riſpondi, ma ſolo,
Piangendo parti.
Che abiſſo di pene !
Laſciare il ſuo bene !
Laſciar lo per ſempre !
Laſciar lo coſi !

J'en vais donner une traduction très-littérale :

« Si elle demande, ſi elle dit, ton ami où eſt-» il, ton malheureux ami ? Réponds, il eſt mort. » Ah non, ne lui cauſe pas une ſi grande peine » à cauſe de moi ; mais réponds ſeulement, il eſt » parti en pleurant.

« Quel abime de douleurs ! quitter ce qu'on » aime ! le quitter pour toujours ! le quitter ainſi ! »

Nous allons expoſer la manière dont Pergoléſe a coupé cet air, en conſervant aux paroles dans la traduction, l'ordre même qu'elles ont dans le chant, & en indiquant par un tiret chaque pauſe que fait la muſique. Voici la première partie de l'air :

« Si elle demande — ſi elle dit — l'ami où eſt-il ? — où eſt l'ami malheureux ? — Reponds — il eſt mort. — Réponds — il eſt mort. — Ah non, une ſi grande peine — ne lui cauſe pas à cauſe de moi ; — réponds — ſeulement — en pleurant il eſt parti — en pleurant il eſt parti. — Si elle demande — ſi elle dit. — Reponds — il eſt mort — ſi elle dit — où eſt-il ? — Réponds — il eſt mort. — Ah non — non — ÉCOUTE — *ah non — non* — ÉCOUTE : — *Réponds — ſeulement — en pleurant il eſt parti — en pleurant il eſt parti. —*

Seconde partie de l'air :

Quel abime de douleurs ! — quitter ce qu'on aime ! — le quitter pour toujours ! — le quitter ainſi ! — Quel abime de douleurs ! — le quitter ainſi ! — le quitter ainſi !

Puis reprenant la première partie, on répète : *ſe cerca*, &c., *ſi elle demande*, &c., à-peu-près avec les mêmes répétitions & dans le même ordre que la première fois. L'air ſe termine par une repriſe de la ſeconde partie avec de légeres variations.

Examinons ici l'eſprit dans lequel cet *air* eſt coupé, non relativement à la mélodie & à l'effet purement muſical, mais relativement à l'expreſſion & à l'effet théatral.

Cet *air* n'a point proprement de motif, c'eſt-à-dire, ces premières phraſes dont la mélodie & le rythme annoncent le caractère du chant & réglent les formes de la période muſicale. Il débute ſans ritourneille, par de petites phraſes coupées qui conviennent au ſentiment du perſonnage & rendent très-bien les paroles ; mais les répétitions y gâtent tout.

Plaçons-nous au théatre & voyons un jeune héros qui s'arrache à la femme qu'il adore, & qui en partant la recommande à l'ami même pour qui il ſacrifie ſa maîtreſſe & ſon amour ; nous verrons qu'il eſt peu naturel qu'il répète pluſieurs fois *dov'è, où eſt-il ?* avec un accent interrogatif bien marqué comme ſi c'étoit lui-même qui s'informât de ce qu'eſt devenu quelqu'un à qui il s'intéreſſe. On paſſeroit cependant ces petites licences au compoſiteur qui a beſoin de ces répétitions pour développer & arrondir ſa phraſe ; mais ce qui eſt vraiment incompatible avec toute vérité & tout effet dramatique, c'eſt que Mégaclès recommande une ſeconde & une troiſième fois à Licidas de dire à Ariſtée qu'il eſt mort, après avoir rétracté lui-même ce premier deſir, lorſque dans la crainte de lui faire trop de mal, il veut ſeulement que ſon ami lui annonce qu'il *eſt parti en pleurant*. Ce qui eſt plus étrange encore, c'eſt le *da capo* qui ramène ſi gratuitement, après la ſeconde partie, les mêmes répétitions & la même invraiſemblance.

Je remarquerai ici que Pergoléſe ne manque pas, comme preſque tous les compoſiteurs italiens, de placer des accents ſenſibles ſur certains mots, ſans s'embarraſſer ſi cette expreſſion eſt conforme au ſentiment vrai de la ſituation, & à l'intention des paroles. Ainſi ſur le mot *piangendo*, *en pleurant*, il a placé un bémol accidentel pour exprimer le gémiſſement & les larmes, comme ſi un guerrier, diſant de lui-même qu'il eſt parti *en pleurant*, pouvoit affecter une pareille imitation.

Je remarquerai encore que Pergoléſe a ajouté gratuitement aux paroles de la première partie, le mot italien *ſenti* (*écoute*) qui ne peut entrer dans les vers de Métaſtaſe, mais dont il crut ſans doute avoir beſoin pour l'élégance de la phraſe & l'effet de ſa muſique. C'eſt une liberté qu'ont priſe beaucoup d'autres compoſiteurs, & qui, dans cette occaſion, n'eſt autoriſée par rien.

J'ajouterai une réflexion plus importante : c'eſt que ſi Pergoléſe avoit voulu donner à ſon air une expreſſion plus vraie, un effet plus dramatique, une marche plus conforme à celle du cœur humain ; il auroit paſſé rapidement ſur la première partie ;

Digitized by Google

il auroit vu qu'elle ne comportoit qu'une eſpèce de déclamation ſimple & ſenſible ; mais il auroit pu mettre plus de chant, & s'arrêter plus long-tems ſur la ſeconde partie qui préſente une réflexion douloureuſe ſur la ſituation du perſonnage, & qui eſt une eſpèce de monologue où les répétitions graduées des mêmes paroles & des mêmes accents ſeroient plus dans la nature. Dans le premier, il parle à ſon ami ; & il n'eſt pas trop convenable de lui répéter pluſieurs fois ce qu'il doit très-bien comprendre à la première. Dans la ſeconde partie, Mégaclès ſe parle à lui-même, & ſent toute l'horreur de ſa ſituation. *Quel abime de peines ! — quitter ce que j'aime — le quitter pour toujours — le quitter ! — pour toujours ! — le quitter ainſi ! — pour toujours ! — pour toujours ! — Quel abime de peines ! &c.* Toutes ces répétitions ſont très-naturelles à la plainte & aux regrets ; rien de ſi conforme aux mouvements d'un cœur deſeſpéré ; rien de ſi propre à fortifier & à graduer les traits de l'expreſſion muſicale. Mais Pergolèſe ſuivoit une méthode adoptée par les premiers maîtres, qui étoit de regarder, dans les *airs* à deux parties, la première, comme celle qui devoit recevoir la principale expreſſion & les plus beaux effets du chant ; & la ſeconde, comme n'étant faite que pour faire valoir davantage la première par le contraſte. Tant pis pour l'ouvrage, ſi l'intention du poëte étoit contraire à ce procédé qui eſt devenu depuis la routine de preſque tous les compoſiteurs italiens. La plupart y ſont tellement attachés qu'ils ne craignent pas de mettre ſur les paroles de ces ſecondes parties, le chant le plus trivial & le plus inſignifiant, en s'y arrêtant ſeulement le moins long-tems qu'il eſt poſſible : toute leur attention ſe porte ſur la première : auſſi font-ils pour l'ordinaire chanter la première partie quatre fois, & la ſeconde une ſeule, quel que ſoit le ſens des paroles. Traetta a été le premier qui ait affecté de relever les ſecondes parties de ſes *airs*, ſoit par l'élégance du chant, ſoit par quelque paſſage brillant ou nouveau, ſoit par les recherches de l'accompagnement. D'autres habiles compoſiteurs ont abandonné, comme Traetta, une routine ſi déraiſonnable, ſur-tout depuis que Gluck a dénoncé cet uſage abſurde dans la préface de ſon *Alceſte*, qui a été en Italie le ſujet de beaucoup de commentaires, & depuis qu'il a offert, dans ſes dernières compoſitions, l'exemple d'une muſique, plus appropriée aux paroles & plus conforme à la vérité & aux convenances dramatiques. Dans les meilleurs *airs* faits depuis 12 à 15 ans, les ſecondes parties ſont ou retranchées ou fondues avec les premières.

Qu'on ne nous accuſe pas d'une chicane pédanteſque dans l'analyſe que nous avons faite d'un des *airs* de Pergolèſe. Ce n'eſt qu'en appliquant aux compoſitions muſicales ces méthodes d'analyſes rigoureuſes, que la critique littéraire a appliquées avec ſuccès aux ouvrages de poéſie & d'éloquence, qu'on apprendra à juger avec quelque préciſion du degré de mérite de ces compoſitions. Les préventions influent trop ſouvent ſur les jugements qu'on en porte, & entraînent dans bien des mépriſes. Nous en trouvons un exemple frappant dans l'ingénieux *Eſſai ſur l'union de la poéſie & de la muſique*, compoſé par un écrivain très-diſtingué dans la carrière des lettres comme dans celle des armes, & dont nous regrettons de ne pouvoir partager les opinions ſur la muſique. Voici ce qu'il dit (page 52), en citant le même air, *ſe cerca, ſe dice* : « Rien ne prouve mieux notre opinion que la » manière dont Pergolèſe a rendu ces paroles re» marquables. En effet, cet incomparable auteur a » ſenti qu'il ne pouvoit faire entrer dans ſon motif » cette exclamation : *ah no ! ſi gran duolo non darle* » *per me !* Il a donc pris le parti de mettre ces deux » vers en déclamation, & de rentrer enſuite dans » ſon ſujet par ces deux vers : Riſpondi, maſolo ; » *Piangendo parti* ». Nous avons ſous les yeux l'air de Pergolèſe, & nous pouvons aſſurer que ces deux premiers vers ne ſont point *en déclamation*, mais en *chant*, & d'un chant très-ſenſible ; & que ce ſont, au contraire, les deux ſuivants qu'on pourroit regarder comme tenant de plus près à la déclamation. La choſe dont on parle le plus, & dont on a l'idée la moins déterminée, c'eſt cette qualité de la mélodie que l'on appelle communément *chant*. (Voyez ce mot).

Nous avons choiſi, pour exemple, Pergolèſe, comme un des maîtres d'Italie dont le grand mérite eſt le moins conteſté. Nous aurions eu des critiques bien plus rigoureuſes à faire ſi nous avions examiné les ouvrages d'autres compoſiteurs moins célèbres. D'autres critiques ont été d'ailleurs plus ſévères encore que nous dans les jugements qu'ils ont portés de ces beaux airs italiens, ſi vantés par des amateurs qui connoiſſent mal ou ſentent peu les véritables beautés de la muſique.

L'auteur anonyme du *traité du mélodrame*, qui paroît être un homme très-verſé dans la muſique, & ſur-tout dans la muſique italienne, s'exprime de la manière ſuivante, à l'occaſion d'un air du ſavant Jomelli :

« Voici (dit-il, page 145) des paroles plus frap» pantes encore, & dont le ſentiment pénètre plus » au vif dans les affections du cœur. C'eſt un pere » à qui l'on préſente ſon fils, jeune encore, qu'il » croit être le fruit d'un inceſte. Furieux & foible » à la fois, l'horreur & la tendreſſe le rempliſſent » tour-à-tour : attiré par la pitié, repouſſé par l'ef» froi, troublé, déchiré, attendri, il pleure & » s'écrie :

» Miſero pargoletto
» Il tuo deſtin non ſai :
» Ah ! non gli dite mai
» Qual era il genitor ».

Malheureux enfant ! tu ne connois pas ta deſtinée. Ah ! ne lui dites jamais quel fut ſon père. DEMOFONTE, acte III.

« Je prends l'air de Jomelli ſur ces paroles, & » je vois que tout ce qu'il a fait en faveur de l'ex- » preſſion, c'eſt de choiſir la modulation mineure. » La meſure à trois tems dont il ſe ſert, qui eſt » celle du menuet, ne convient guère qu'aux paſ- » ſions douces & calmes : comment l'approprier » à l'état de trouble dans lequel ſe trouve l'infortuné » Timante ? Le mouvement de l'air eſt lent : pour » les deux premiers vers, à la bonne heure ; mais » quoi de plus ridicule pour les deux derniers, qui » ſont l'expreſſion même de l'inquiétude ? Rien de » ſi tranquille que le muſicien. Ce contraſte une fois » établi ne fait qu'augmenter. *Ah ! non gli dite mai* » *qual era*, occupe huit meſures très-longues, de » façon que l'auditeur doit patiemment attendre » quelques minutes pour arriver au ſens de la » phraſe, qui n'eſt qu'à la fin du couplet. Enfin, » cette belle interruption ſe termine par une rou- » lade ».

« Le muſicien n'a pas même ſu placer ſa rou- » lade. Il avoit les mots *deſtin*, *dite*, *gémir* ; au lieu » de cela, il a pris le mot *era*, ce qui eſt une ſorte » de barbariſme muſical. Une roulade doit porter ſur » quelque objet, jamais ſur des copules abſtraites. » On nous reproche nos roulements ſur *nâ*, *gloire*, » *vole* ; & que dire des italiens qui en font ſur *mio*, » *mai*, *era*, &c. ? »

Si l'on m'objectoit qu'il n'y a que des écrivains françois qui analyſent avec cette ſévérité minutieuſe des *airs* qu'on admire en Italie, en France, & dans toute l'Europe ; je répondrois que des écrivains italiens en parlent encore avec plus d'humeur & de mépris. Je pourrois en rapporter pluſieurs exemples ; mais je me contenterai d'une ſeule citation ; elle ſera tirée d'une des diſſertations pleines de goût & d'érudition, dont le ſavant Saverio Mattei a enrichi ſa traduction célebre des pſeaumes en vers italiens.

Des hommes de beaucoup d'eſprit, qui ont écrit en France ſur la muſique dont ils n'avoient pas aſſez étudié les principes & les effets, ont cru que les *airs* italiens devoient beaucoup de leurs beautés à la coupe des couplets, & au petit nombre de vers dont ils étoient compoſés. Nous ſommes bien éloignés d'adopter cette opinion que nous diſcuterons à l'article *poëme lyrique*. M. Mattei penſe bien différemment auſſi. Nous allons traduire fidèlement un paſſage de ſa diſſertation ſur la *philoſophie de la muſique*, t. 5, in-8°. p. 308.

« Des *airs* de pluſieurs ſtrophes pourroient di- » minuer le principal inconvénient de notre mu- » ſique, je veux dire, celui de répéter ſans ceſſe » & juſqu'à la nauſée les mêmes paroles. Ouvrons » au haſard un livre de muſique ; liſons les paroles » d'un *air*, de celui, par exemple, que Porus » chante à Alexandre :

Vedrai con tuo periglio,
Di queſto acciaro il lampo,
Come baleni in campo
Sul ciglio al donator.

(Tu verras au péril de ta vie comment l'éclat de ce fer brille au champ de bataille ſur le front du donateur.)

« Voyons la manière dont le maître de chapelle » a diſpoſé ces paroles. *Vedrai, vedrai, vedrai, con* » *tuo periglio, di queſto acciaro, acciaro il lampo*, » (ici dix meſures de gazouillement ſur ce mot » *lampo*) *come, come baleni in campo ſul ciglio, ſul* » *ciglio al donator. Vedrai con tuo periglio, di queſto* » *acciaro il lampo, come baleni*, (ſix autres rou- » lades ſur *baleni*) *ſul ciglio al donator ; come ba-* » *leni in campo, di queſto acciaro il lampo, ſul ci-* » *glio, ſul ciglio al donator.* Vous croyez peut-être » que cela ſe termine là ? Point du tout. Par cette » route en F *ut fa*, nous ſommes arrivés en C » *ſol ut* ; il faut maintenant retourner en arrière & » revenir par la même route en F *ut fa*. Voici » comme le compoſiteur reprend les paroles : *Ve-* » *drai, vedrai, con tuo periglio, vedrai di queſto* » *acciaro il lampo, vedrai come baleni*, (ici la voix » galoppe ſur mille double-croches arpegées) *ſul* » *ciglio al donator con tuo periglio vedrai il lampo* » (ici on ne court pas, mais on vole ſur les ailes » de mille autres notes de gazouillement) *come ba-* » *leni, baleni in campo, ſul ciglio, ſul ciglio al do-* » *nator.* Et enſuite, demandez-vous ? Enfin un » ſilence univerſel annonce la *cadenza*, & nous » perdons un quart-d'heure de tems ſur l'*a* de *do-* » *nator*, pour donner ſatisfaction à un chanteur » extravagant. Mais enfin, continuerons nous notre » route, & le chanteur reſtera-t-il ſur ſa cadence ? » Oh que non. Le chanteur ſe relève comme An- » tée. Il chante quatre notes de la ſeconde partie » qui pêche, au contraire, par une exceſſive brié- » veté, & ſert, pour ainſi dire, de rafraîchiſſe- » ment ; & il reprend bravement ſa courſe, non » pour aller en avant, mais pour revenir encore » deux fois à ſon *vedrai, vedrai*, parce qu'il faut » abſolument répéter la première partie. Pendant » que Porus ſe pavane ainſi, Alexandre, plus pa- » tient que Job, reſte ſur le théâtre à attendre la » fin de cet impertinent rabachage. Et voilà ce que » c'eſt que notre muſique ? C'eſt pour entendre cela » qu'on va au théâtre. Que diroient ces philoſo- » phes de la Grèce qui vouloient régler la muſique » par des loix, s'ils voyoient parmi nous de pa- » reilles inepties ? »

Telle eſt en effet la forme de preſque tous les beaux *airs* italiens que nous avons vu applaudir avec des *bravos* ſi bruyants & ſi ridicules, & que nous aurions vu tranſporter ſur nos théâtres, ſi un homme de génie n'étoit venu nous apporter avec une muſique toute nouvelle des idées plus grandes & plus ſaines ſur le mélodrame & la muſique dramatique. C'eſt ce que nous expoſerons ailleurs.

Terminons ce long article par la diſtinction des différentes eſpèces d'*air*, relativement à la forme

& au caractère muſical que leur ont donnés les italiens.

Les premiers *airs* étant faits ſur des couplets de 4, 6 ou 8 vers, n'offroient qu'un chant continu & ſyllabique, dont le ſujet ou motif étoit un, comme le rythme.

L'idée d'accoupler les notes ſur une ſeule ſyllabe, & l'uſage de répéter les mêmes paroles & les mêmes vers, qui en fut une ſuite, ayant ouvert, comme nous l'avons dit, un champ plus étendu à la mélodie, le compoſiteur eut la facilité de partager un couplet en deux, & de compoſer par là ſon air de deux parties, ce qui offrit plus de variété.

Les poëtes profitant à leur tour de cette innovation de la muſique, diviſèrent eux-mêmes les couplets deſtinés à former des *airs* en deux parties, dont la ſeconde offrant des ſentiments ou des images qui contraſtoient avec l'intention de la première, donnoit au compoſiteur un moyen d'y répandre non-ſeulement une variété de mélodie & de modulation, mais auſſi de beaux contraſtes d'expreſſion.

Preſque tous les grands *airs* de théatre furent bientôt compoſés ſur ce modèle; mais l'illuſion & la vérité dramatique n'étant point l'objet des compoſiteurs italiens, parce que cet effet étoit incompatible avec la conſtitution de leurs théatres & de leurs poëmes lyriques, avec le genre de leurs acteurs & le goût du public, les formes de ces *airs* ne furent diverſifiées que par les combinaiſons matérielles de l'art, dont le nombre eſt borné, & par des embelliſſements de goût & de caprice, qui tenoient aux progrès de l'exécution ou à l'imagination des artiſtes, moyens également limités; l'art de compoſer ces *airs* dégénéra bientôt en routine. L'habitude de ne mettre en muſique que les mêmes poëmes, l'habitude qui réſulta de la ſupériorité même des poëmes de Métaſtaſe, devint un autre ſource de monotonie dans la forme des *airs*; car le premier qui, ſaiſiſſant bien le vrai caractère des paroles, y adapta une muſique d'un bel effet, força, pour ainſi dire, les autres compoſiteurs à ſuivre la même route en traitant le même ſujet. J'ai actuellement ſous les yeux dix *airs* des plus grands maitres d'Italie ſur ces paroles *ſe cerca, ſe dice*: tous ſont évidemment calqués, pour la coupe & le caractère général, ſur celui que nous avons analyſé & qui avoit eu le plus grand ſuccès.

Apportons encore à l'appui de cette aſſertion l'autorité d'un auteur italien; & ce ſera celle de M. Saverio Mattei dans la diſſertation que nous avons déja citée.

« Un pauvre maitre de chapelle, dit-il, mérite » vraiment compaſſion quand il eſt forcé de mettre » en muſique certains morceaux de poéſie ſur leſ- » quels on a déjà entendu une muſique excellente. » Comment eſt-il poſſible de refaire le *vo ſolcando » un mar crudele*, après Vinci; *ſe mai ſenti ſpirarti » ſul volto*, après Gluck; *ſe tutti i mali miei*, après » Haſſe; le *ſtabat*, après Pergoléſe? »

Voici ce que le même auteur ajoute au ſujet du chevalier Gluck, ſi légérement jugé à Paris par des amateurs peu inſtruits, à qui on avoit fait accroire qu'il n'avoit point de réputation en Italie. « On » aſſure que le Saxon (Haſſe) avoit recommencé » juſqu'à huit fois à écrire l'air *ſe mai ſenti ſpirarti*, » & que le motif de l'air de Gluck lui revenant » ſans ceſſe dans l'eſprit, l'entrainoit malgré lui. » Enfin, après pluſieurs tentatives inutiles, il prit » le parti de commencer par écrire la ſeconde par- » tie, qui l'excita enſuite à compoſer la première: » ce fut ainſi qu'il parvint à faire cet *air*, qui, dans » un autre genre, n'eût pas moins de ſuccès que » l'*air* admirable & vraiment philoſophique du che- » valier Gluck ». (*La filoſofia della muſica, nelle opere di Saverio Mattei*, tom. 5, p. 304.

Quiconque a entendu, avec des oreilles attentives & exercées cette multitude d'*airs* italiens compoſés ſur les poëmes de Métaſtaſe, ne peut manquer d'être frappé de cette uniformité ſingulière dans la marche de la mélodie, dans l'eſprit de l'accompagnement, dans le choix même des tours. On ſent qu'il ſeroit aiſé de les réduire à une douzaine au plus de modèles dont tous les autres n'offrent que des copies & des variations.

Je vais, d'après les auteurs italiens eux-mêmes, tracer la méthode technique que les muſiciens ont ſuivie en général dans la compoſition de leurs grands *airs*, mais qu'ils commencent à abandonner depuis quelques années.

Ces *airs* ſont pour la plupart diviſés en deux parties. La première module ſur le ton que le compoſiteur a choiſi, & ſe repoſe ſur une cadence de la quinte de ce ton, ou ſur une autre note qui mène au ton de la quinte: alors on reprend les mêmes paroles dans ce ton de la quinte; & là, commence une ſeconde période muſicale qui ſe termine par une cadence finale ſur le premier ton. Le compoſiteur eſt le maitre de moduler plus ou moins long-tems ſur l'un & l'autre ton, pourvu que la cadence finale de la ſeconde période muſicale ſe faſſe dans le ton ou l'*air* a commencé. Dans la ſeconde partie, le compoſiteur change de motif & ſouvent de mode; mais il module ſur un ton analogue au premier; de manière qu'en la terminant il puiſſe reprendre tout l'*air* dès le commencement. Ainſi l'on chante preſqu'à quatre fois la première partie des paroles, & une ſeule fois la ſeconde partie.

On appelle *rondeaux* les *airs* où l'on reprend une ou deux fois la première partie. Voyez *Rondeau*.

Il y a de petits *airs* qui ne ſont compoſés d'ordinaire que de quatre vers qui n'ont ni repriſe ni ſeconde partie, & qu'on appelle *cavatines*. Voyez auſſi ce mot.

On diſtingue encore le caractère des *airs* en trois chants. 1°. Les *airs* d'expreſſion, qui ſont ceux où la muſique doit faire ſentir plus puiſſamment ſon

Digitized by Google

ſon charme ou ſon énergie, & d'où dépendent principalement les grands effets de la muſique dramatique. 2°. Les *airs de bravoure*, où le compoſiteur a cherché à réunir des paſſages brillants & difficiles, propres à faire valoir l'organe & l'art du chanteur. (Voyez *Bravoure.*) 3°. Les *airs* de *cantabile*, où l'on cherche plutôt une mélodie élégante & naturelle qu'un charme expreſſif, & qui ſont plutôt deſtinés à faire briller le goût du chanteur, que la légéreté de ſa voix. Voyez *Cantabile.*

Dans ces trois genres les italiens nous ont donné un grand nombre de modèles de beaux *airs*. Après avoir critiqué leurs défauts, il eſt juſte de reconnoître tout ce que nous leur devons. Preſque tous les mots dont nous nous ſervons en muſique, prouvent leur richeſſe & notre indigence. Ils ont créé l'art; mais ils n'ont pas ſu l'appliquer aux grands effets du théatre, parce qu'ils n'ont jamais eu un véritable théatre. C'eſt pour le nôtre qu'ont été compoſés les premiers *airs* véritablement dramatiques, c'eſt-a-dire, ceux ou l'élégance & la beauté des formes muſicales ont été adaptées aux accents de la langue & à ceux des paſſions, aux mouvements de la ſcène & à l'enſemble de l'action théatrale. Mais ne ſoyons pas trop vains de cette gloire; car malheureuſement, depuis Lully juſqu'à ce moment, c'eſt à des artiſtes étrangers que notre théatre lyrique doit preſque tous les avantages qui l'ont rendu le théatre le plus brillant de l'Europe. (*M. Suard.*)

AJUSTÉES, (*muſiq. des anc.*) On trouve dans quelques auteurs, *tétracorde des ajuſtées*, au lieu de *tétracorde ſynnéménon.*

A LA MI RÉ. Voyez *A mi la.*

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *air* en rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où eſt marqué le renvoi. (*J. J. Rouſſeau.*)

ALLA BREVE. Terme italien qui marque une ſorte de meſure à deux tems fort vite, & qui ſe note pourtant avec une ronde ou ſemi-brève par tems. Elle n'eſt plus guère d'uſage qu'en Italie, & ſeulement dans la muſique d'égliſe: elle répond aſſez à ce qu'on appelle en France du *gros-fa.* (*J. J. Rouſſeau.*)

La marque de l'*alla brève* eſt un demi-cercle ou *C* barré, en cette manière Ɔ; de ſorte que trouver cette marque à la tête d'une pièce, ou y trouver ces mots *alla brève*, c'eſt exactement la même choſe. Anciennement l'*alla brève* ſe notoit avec une brève par tems, d'où lui vient ſon nom; en ſorte que cette meſure contenoit des notes doubles, en valeur de celles de notre *alla brève.* Les pièces compoſées dans ce genre de meſure, étoient pleines de ſyncopes & d'imitations, même de petites fugues; on n'y ſouffroit point de notes de moindre valeur que les noires, encore en petit nombre; parce que l'*alla brève* alloit très-vite en comparaiſon des autres mouvements; aujourd'hui même, l'*alla brève* a le mouvement très-vif, de façon que les noires y paſſent auſſi vite que les croches dans un allegro ordinaire; c'eſt pourquoi les doubles croches n'y ſont point admiſes; quant aux ſyncopes, aux imitations & aux fugues, on les pratique encore en *alla brève.* (*M. de Caſtilhon.*)

ALLA CAPELLA. La même choſe qu'*alla brève* (voyez ci-deſſus *alla brève*) parce qu'ordinairement on ne ſe ſervoit de l'*alla brève* que dans les égliſes ou chapelles. (*M. de Caſtilhon.*)

ALLA FRANCESE. On commence, en Allemagne ſur-tout, à mettre ce mot en tête d'une pièce de muſique qui doit être exécutée d'un mouvement modéré, en détachant bien les notes & d'un coup d'archet court & léger.

On ſe ſert auſſi de cette expreſſion en Italie pour déſigner un genre d'*andante* gracieux. (*M. de Caſtilhon.*)

ALLA POLACCA. Ces mots à la tête d'une pièce de muſique, indiquent qu'il faut l'exécuter comme une polonoiſe (voyez *Polonoiſe*), c'eſt-à-dire, d'un mouvement grave, en marquant bien les notes, quoiqu'avec douceur, & liant enſemble les doubles croches quatre à quatre; à moins que le compoſiteur n'ait expreſſément marqué le contraire.

ALLA SEMI-BREVE. Ancienne meſure qui revenoit préciſément à l'alla brève, en uſage aujourd'hui; car elle ſe notoit avec une ronde ou ſemi-brève par tems; & c'eſt ce qui l'a fait nommer *alla ſemi-brève.* Quelques-uns l'appellent abuſivement *ſemi-alla brève*: on l'employoit au reſte comme l'*alla brève*, & elle n'eſt plus d'uſage. (*M. de Caſtilhon.*)

ALLA ZOPPA. Terme italien, qui annonce un mouvement contraint & ſyncopant entre deux tems, ſans ſyncoper entre deux meſures, ce qui donne aux notes une marche inégale & comme boiteuſe; c'eſt un avertiſſement que cette même marche continue ainſi juſqu'à la fin de l'air. (*J. J. Rouſſeau.*)

ALL' OTTAVA. Lorſque dans la baſſe-continue on trouve ces mots italiens, il faut ceſſer d'accompagner, & exécuter ſeulement la *B. C.* des deux mains, prenant dans le deſſus les mêmes notes qu'à la baſſe, mais d'une octave plus haut. On continue ainſi juſqu'à ce que l'on retrouve de nouveau des chiffres.

Souvent au lieu des mots *all' ottava*, on ne met que *all' 8.*

Depuis quelques tems, au lieu d'écrire un trait de chant bien haut au-deſſus de la portée, en ajoutant les lignes poſtiches néceſſaires, on l'écrit, pour diminuer la peine, une octave plus bas, & par conſéquent dans les portées, & l'on met un 8 deſſous, ſuivi d'une ligne prolongée tant que ce trait de chant dure. Voyez *les pl. fig.* 20. (*M. Caſtilhon.*)

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien écrit à la tête d'un air indique, du vite au lent, le ſecond des cinq principaux degrés de mouvement diſtingués dans la muſique italienne. *Allegro*, ſignifie *gai*; & c'eſt auſſi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *preſto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne ſoit propre qu'à des ſujets gais; il s'applique ſouvent à des tranſports de fureur, d'emportement,

& de déſeſpoir, qui n'ont rien moins que de la gaité. (Voyez *Mouvement.*)

Le diminutif *allegretto* indique une gaité plus modérée, un peu moins de vivacité dans la meſure. (*J. J. Rouſſeau.*)

ALLEMANDE, *ſ. f.* Sorte d'air ou de pièce de muſique dont la meſure eſt à quatre tems & ſe bat gravement. Il paroit par ſon nom que ce caractère d'air nous eſt venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y ſoit point connu du tout. L'*allemande* en ſonate eſt par-tout vieillie, & à peine les muſiciens s'en ſervent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en ſervent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, eſt auſſi l'air d'une danſe fort commune en Suiſſe & en Allemagne. Cet air, ainſi que la danſe, a beaucoup de gaité. Il ſe bat à deux tems. (*J. J. Rouſſeau.*)

ALLEMAGNE. (*Hiſtoire de la muſique en*) On ne peut pas douter que le climat n'ait une influence ſenſible ſur le goût & l'aptitude des peuples divers pour les beaux-arts; & la muſique eſt peut-être celui de tous qui eſt le plus ſoumis à l'énergie de cette influence. Les grecs, en faiſant d'Apollon le dieu de la lumiere & celui de tous les beaux-arts, ont voulu peindre, par une allégorie frappante, l'empire du ſoleil ſur l'organiſation humaine. C'eſt dans les pays chauds que l'organe de la voix montre en général plus de ſoupleſſe & d'éclat: c'eſt là que la muſique, inſpirée par la nature, eſt devenue un art, & a exercé le plus puiſſant empire. C'eſt dans les mêmes climats que les oiſeaux ont le chant le plus agréable & le plus varié; ce n'eſt que dans le printemps & l'été que les oiſeaux chanteurs font entendre leur ramage. On n'en trouve aucun par-delà une certaine latitude; & les anglois ont remarqué qu'on n'avoit jamais vu de roſſignol au-delà de la Tweed, rivière au nord de l'Angleterre, & qui la ſépare de l'Ecoſſe.

En partant de ce principe, on ſeroit fondé à croire que l'*Allemagne* eſt une des parties de l'Europe où la muſique a dû faire le moins de progrès; mais l'expérience a démenti cette induction. Il faut en conclure qu'à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les facultés humaines ſont encore plus ſoumiſes aux cauſes morales qu'aux cauſes phyſiques; que l'homme eſt le plus ſouple & le plus docile des animaux, & qu'il n'y a aucune influence naturelle qui ait ſur lui autant d'empire que l'inſtruction, l'habitude, & cet inſtinct d'imitation qui lui eſt propre.

Depuis le règne de Charlemagne, il y a eu en *Allemagne* des *maîtres-chanteurs* formant une eſpèce de confrairie de ménétriers ambulants, qui alloient de ville en ville chanter des chanſons en jouant de quelques inſtruments.

La muſique d'égliſe y a été, depuis la même époque, cultivée avec ſoin; & la réformation ayant amené l'uſage de chanter les pſeaumes en langue vulgaire, introduiſit dans les égliſes proteſtantes d'*Allemagne* une muſique plus chantante & plus agréable que l'ancien plain-chant, lequel, au lieu de ſe perfectionner, dégénéra ſenſiblement pour l'exécution dans les égliſes catholiques de l'Europe.

L'eſprit de controverſe muſicale qui ſe développa en Italie après les premières découvertes de Gui d'Arezzo, gagna bientôt en *Allemagne* & y fit naître beaucoup d'ouvrages ſavants ſur la muſique tant ancienne que nouvelle.

Mais l'objet de ce dictionnaire n'eſt pas de donner une hiſtoire ſuivie & détaillée de la muſique. Nous ne nous ſommes propoſés dans ces articles hiſtoriques que de faire connoître le goût particulier de chaque peuple à l'égard de la muſique, & la part qu'il a eue aux progrès de cet art.

Les guerres, les intérêts politiques & les diſputes de religion ont entretenu de tout tems une correſpondance très-intime entre l'Allemagne & l'Italie. Les repréſentations muſico-dramatiques paſsèrent promptement de l'une dans l'autre.

Ce fut à Hambourg qu'on vit repréſenter le premier opéra, c'étoit en 1678. Le poeme avoit pour titre *Orontes*, & fut mis en muſique par le maître de chapelle nommé Theil. Les opéra qu'on donna ſur ce théatre depuis cette époque juſqu'au commencement de ce ſiècle, furent tous en allemand. On y introduiſit ſucceſſivement des airs en italien, en conſervant le récitatif en langue vulgaire: cette bigarrure plut beaucoup dans un tems où le goût n'étoit pas encore formé, & où la ſupériorité & la réputation de la muſique italienne commençoient à la répandre dans toute l'Europe.

Ce qui donna particuliérement de la vogue à l'opéra de Hambourg, ce furent les talents rares des premiers compoſiteurs qui travailloient pour ce théatre. Les plus célébres ſont *Keiſer*, *Mathéſon*, *Handel*, *Couſſer* & *Telemann*. Le premier a compoſé 107 opéra, & eſt mort en 1739. Nous ne connoiſſons aucun de ſes ouvrages; mais il faut s'en rapporter au jugement du fameux Haſſe. Il diſoit à M. Burney que c'étoit « un des plus grands » muſiciens que le monde eût jamais vus ». (*The preſent ſtate of muſic in Germany*, &c. t. 1, p. 350.)

Mathéſon eſt plus renommé comme écrivain que comme compoſiteur. Il eſt mort en 1764, âgé de 82 ans. Il aimoit à ſe vanter, en mourant, d'avoir publié autant d'ouvrages ſur la muſique qu'il avoit vécu d'années, & il prétendoit qu'il en laiſſeroit autant en manuſcrit à ſes héritiers pour l'inſtruction de la poſtérité.

Handel, né à Halle en 1684, alla à Hambourg à la fin du dernier ſiècle, & commença par jouer du violon à l'orcheſtre de l'opéra, où il tint enſuite le clavecin: ce fut en 1705 qu'il donna ſon premier opéra ſur un poème italien intitulé *Elmira*. Nous parlerons plus en détail de la vie & des ouvrages de cet immortel muſicien, à l'article *Angleterre*, parce que c'eſt ſur-tout dans ce pays qu'il a compoſé les ouvrages qui ont fait ſa réputation & ſa gloire.

Couſſer, né en 1659 à Presbourg en Hongrie, fut appellé vers 1693 à Hambourg, pour y prendre

la direction de l'opéra. Il avoit voyagé, & ce fut lui qui introduiſit en *Allemagne* la manière de chanter des italiens. On a de lui beaucoup d'ouvrages imprimés.

Telemann, né à Magdebourg en 1681, a été un des compoſiteurs les plus ſéconds. Handel diſoit de lui qu'il écrivoit une pièce de muſique à huit parties avec autant de facilité qu'un autre écriroit une lettre. C'eſt ſur-tout dans la muſique d'égliſe qu'il a montré un talent extraordinaire. Il avoit plus de ſcience que de goût, & ſes ouvrages de théatre ſont oubliés.

L'opéra s'eſt établi preſqu'à la même époque ſur les théatres de Hambourg, de Vienne, de Berlin & de Dreſde.

Léopold qui occupoit le trône impérial aimoit les ſciences & les arts, & cultivoit particulièrement la muſique. Il attira à ſa cour les talents les plus célèbres, tant nationaux qu'étrangers. Il fit faire, par les plus grands compoſiteurs, de la muſique d'égliſe pour ſa chapelle, & des opéra pour ſon théâtre; & il les faiſoit exécuter par les plus habiles virtuoſes de l'Allemagne & de l'Italie.

Je trouve, dans des mémoires hiſtoriques ſur ce prince, un trait qui me paroit mériter d'être conſervé. Léopold aimoit les arts & les ſpectacles; mais ſes revenus ne lui permettoient pas d'être magnifique. Il careſſoit les talents, mais ne les enrichiſſoit pas. Quelques chanteurs italiens qui ne ſe trouvoient pas aſſez bien payés refuſèrent un jour opiniâtrement de chanter à un ſpectacle où l'empereur & ſa ſœur étoient raſſemblés pour les entendre. Un des miniſtres de Léopold lui demanda quel châtiment il vouloit qu'on infligeât à ces inſolents: *Que voulez-vous faire*, répondit-il, *à ces êtres qui ne ſont pas des hommes? ils ſont diſpenſés d'avoir de la raiſon.*

On connoit, par cent exemples, l'impertinente & riſible ſatuité de ces virtuoſes quand ils ont quelque talent. Un d'eux voulant un jour entrer dans la chapelle, où il y avoit beaucoup de foule, dérangeoit ſans façon un étranger de diſtinction pour ſe faire faire place. L'étranger un peu étonné lui demanda qui il étoit pour avoir de pareilles manières. *Je ſuis*, répondit le chanteur, *il ſignor Antonio, ſoprano de ſa ſacrée majeſté impériale.*

Les principaux muſiciens que Léopold employa ſont Fux, Caldara, Ziani & Conti. Le premier, né en Styrie, dans le cercle d'Autriche, compoſa non-ſeulement de la muſique pour l'égliſe & pour le théatre, il a publié auſſi différents ouvrages ſur la théorie de l'art, dont le plus célèbre eſt un traité élémentaire des principes de la compoſition, qui a été traduit en italien, & qui a été juſqu'à préſent le guide des maitres & des écoles d'Italie.

Caldara, Ziani & Conti, italiens tous trois, ſe ſont fait, dans le tems, quelque réputation par des compoſitions oubliées aujourd'hui. Il s'eſt conſervé ſur le dernier une anecdote que nous rapporterons ici. En 1730, ce muſicien ayant été inſulté à Vienne par un prêtre ſéculier, s'en vengea ſur le champ par des coups. La querelle ayant eu des témoins, il y eut un procès criminel, & en vertu d'une ſentence eccléſiaſtique, Conti fut condamné à être expoſé trois jours, pendant une heure, à la porte de l'égliſe cathédrale de Saint-Etienne. L'empereur avoit adouci la ſentence, en réduiſant les trois ſtations humiliantes à une ſeule. Mais comme il ne ſe comporta pas à la première avec aſſez d'humilité & de réſignation, on le condamna à ſubir la même pénitence deux autres jours, revêtu d'une eſpèce de ſac groſſier, & tenant une torche à la main. Après quoi la juſtice ordinaire le condamna à une amende de mille francs au profit du prêtre qu'il avoit frappé, à tous les dépens, à être empriſonné quatre ans, & enſuite banni à perpétuité des domaines d'Autriche. On fit, à ce ſujet, l'épigramme ſuivante, qui n'ayant de ſel que des jeux de mots latins, ne peut ſe traduire en françois:

» Non ea muſa bona eſt muſica, compoſuiſti
» Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis.
» Et baſſus nimium craſſus, neque conſona clavis:
« Perpetuo nigras hic geris ergo notas ».

L'exemple de Léopold ne pouvoit manquer de contribuer à répandre, dans les autres cours, le goût de la muſique & des ſpectacles muſico-dramatiques. Il s'établit des opéra preſque en même tems à Vienne, à Hambourg, à Berlin, à Dreſde. Ils furent d'abord, comme nous l'avons dit, compoſés de récitatifs & de chœurs en allemand, & d'airs en italien; mais cet uſage barbare tomba bientôt, & l'opéra, purement italien, fut adopté preſque uniquement ſur tous les théatres. Les cours de Manheim, de Munich, de Stutgard, &c. ſuivirent l'exemple des cours plus conſidérables: toute l'*Allemagne* fut bientôt peuplée de muſiciens de tous les genres. On y appella d'Italie les compoſiteurs les plus renommés & les plus grands virtuoſes; & c'eſt depuis 80 ans le pays du monde où il s'eſt compoſé & exécuté le plus de muſique.

Ce qui a le plus contribué à étendre le goût de la muſique dans toute l'*Allemagne*, c'eſt un uſage qui s'y pratique de tems immémorial, & qui ne ſubſiſte dans aucun autre pays. Dans preſque toutes les écoles publiques, des villages comme des villes, on enſeigne la muſique aux enfants en même tems qu'on leur apprend à lire & à écrire; &, ce qu'il y a de remarquable, c'eſt que par-tout où les jéſuites ont eu des collèges & des écoles, ils ont donné la plus grande activité à cette partie de l'enſeignement public. Par-tout ailleurs cet ordre religieux s'eſt montré peu favorable à la culture des beaux arts. Le ſavant Lami, qui a compoſé pendant un grand nombre d'années à Florence, une feuille périodique pleine d'érudition, faiſoit voir un jour à un étranger les curioſités de cette ville. En voyant le palais Pitti, voilà, dit l'étranger, *le berceau des arts — & voilà leur tombeau*, lui répondit Lami, en

lui montrant le couvent des jéſuites qui ſe trouvoit vis-à-vis de ce palais. Un principe politique des jéſuites étoit de ſe prévaloir, par-tout où ils s'établiſſoient, de tout ce qui pouvoit être agréable aux Princes & augmenter l'influence de leur ordre ſur le peuple. Ils trouvèrent en *Allemagne* l'enſeignement de la muſique établi dans les écoles, & le goût de cet art répandu par-tout; ils en favorisèrent l'étude & la pratique.

Une autre circonſtance qui contribua infiniment à fortifier l'effet de ces motifs d'encouragement, c'eſt le goût vif & éclairé que les princes les plus diſtingués & les plus puiſſants montrèrent à la fois non-ſeulement pour les productions, mais encore pour la pratique de la muſique. Ce n'étoit pas ſimplement en eux un beſoin d'amuſement ou un air de magnificence; ils chantoient eux-mêmes dans leurs concerts, ils jouoient de pluſieurs inſtruments; pluſieurs même compoſoient. Léopold étoit du nombre: on exécutoit ſouvent, dans ſa chapelle, des ouvrages de ſa compoſition. L'impératrice-reine étoit très-bonne muſicienne, & l'étude de la muſique a été fort ſoignée dans l'éducation de ſes auguſtes enfants. Le feu électeur palatin jouoit très-bien de la flûte & du violoncelle, & a publié différentes pièces de muſique. Sa ſœur, l'électrice douairière de Saxe, a compoſé des opéra. Elle avoit appris la compoſition de Porpora, & a eu long-tems à ſon ſervice le célèbre chanteur Guadagni. M. le duc de Wirtemberg jouoit avec une grande ſupériorité du clavecin, & toute l'Europe a été témoin de la magnificence extraordinaire avec laquelle il faiſoit exécuter ſur les théatres de Stutgard & de Louisbourg les opéra qu'il faiſoit compoſer au ſavant & ſécond Jomelli. C'eſt ſur ces mêmes théatres que le créateur de la véritable danſe dramatique, l'ingénieux Noverre, a fait exécuter les plus beaux de ſes ballets. Sans parler du grand nombre d'autres princes d'*Allemagne* qui ont cultivé la muſique & contribué à ſes progrès, je ne citerai plus que l'immortel Fréderic II, qui en dirigeant lui-même tous les détails d'un grand royaume, trouvoit le tems de jouer tous les jours de la flûte pour ſe défennuyer, & qui compoſa un menuet dans ſa tente après avoir perdu la bataille de Collin.

Le goût de ce prince pour la muſique avoit cela de remarquable, qu'il s'étoit formé & développé malgré les obſtacles les plus impoſants. Fréderic Guillaume, ſon pere, qui regardoit comme une fantaiſie ridicule & frivole la paſſion que le prince royal témoignoit pour les arts, lui avoit défendu très-ſérieuſement, non-ſeulement de faire de la muſique, mais même d'en entendre; & l'on ſait combien il étoit dangereux, même pour ſon fils, de lui déſobéir. Cependant la reine mere voyant que le goût de ſon fils pour la muſique ſembloit s'accroître par les difficultés & par le danger, engageoit des muſiciens pour lui; mais il étoit important que toutes ces petites négociations fuſſent couvertes des ombres du myſtère: ſi le Roi eût découvert qu'on avoit mépriſé ſes ordres, les virtuoſes qui auroient été complices de la déſobéiſſance, couroient le riſque d'être pendus. Souvent le prince prenoit le prétexte d'une chaſſe pour faire de la muſique; & c'étoit quelquefois dans une Caverne, ou au fond d'un bois qu'il établiſſoit ſes concerts.

Fréderic II a fait conſtruire un ſuperbe théatre où il faiſoit repréſenter des opéra à grands frais. Il avoit des concerts réguliers; il protégeoit & penſionnoit des compoſiteurs & des virtuoſes célèbres. Une protection ſi active de la part d'un monarque, dont l'eſprit & les talents, ainſi que le génie, eurent tant d'influence ſur les eſprits, ſur-tout en *Allemagne*; auroit pu faire faire à la muſique des progrès plus marqués qu'elle n'en a faits dans ſes états. Mais le premier & le plus puiſſant encouragement des arts, c'eſt la liberté: Fréderic étoit amateur; mais il étoit ſouverain: il vouloit étendre ſur les goûts l'autorité qu'il étoit accoutumé à exercer ſur les volontés; & il réfroidiſſoit par des préférences excluſives l'émulation que ſes ſuffrages & ſes bienfaits devoient exciter. Il ne faiſoit exécuter que la muſique de certains maîtres, & jugeoit ſur les noms des auteurs, plus que ſur le mérite des ouvrages. Ce prince, qui ne pouvoit pas ſouffrir la poéſie de ſes compatriotes, n'aimoit guère que leur muſique. Ses deux auteurs favoris étoient Graun pour la muſique vocale, & Quantz pour les airs de flûte. Ce Quantz avoit été ſon maître pour cet inſtrument, & l'élève roi en jouoit auſſi bien que le profeſſeur. La réputation de Graun & de Quantz étoit, dit M. Burney, une eſpèce de religion à Berlin, & l'on y juroit par leurs noms, plus que par ceux de Luther & de Calvin. Ce n'eſt pas qu'il n'y eût, à cet égard, un ſchiſme comme ſur tout autre dogme; mais les diſſidents n'y haſardoient leurs opinions que tout bas; au lieu que ceux du parti dominant établiſſoient tout haut leur doctrine; ainſi, dans ce même pays où regnoit une tolérance univerſelle à l'égard de la religion, on n'oſoit y profeſſer en muſique d'autres opinions que celle du prince. Il en réſulta, ajoute le même écrivain, que la muſique de Berlin eſt plus véritablement allemande, que celle d'aucune autre partie de l'*Allemagne*; car, quoiqu'on y donnât conſtamment, dans le carnaval, des opéra italiens, Sa Majeſté pruſſienne ne ſouffroit pas qu'on y en exécutât d'autres que ceux de Graun, d'Agricola & de Haſſe; & encore très-peu du dernier, quoiqu'il fût ſupérieur aux deux autres; mais il avoit ſans doute le malheur d'être trop italien dans ſa manière.

Fréderic II ſoumettoit ſes virtuoſes, comme ſes ſoldats, à une diſcipline ſévère. Il avoit ſa place au parquet derrière le maître de Chapelle, ſuivant des yeux la partition. Si quelqu'un des chanteurs ou ſes exécutans s'aviſoit de changer, de ſupprimer ou d'ajouter une ſeule note à la partie dont il étoit chargé, il lui étoit enjoint *de par le Roi*, de ſe conformer à ce qui étoit écrit par le compoſiteur. Cette

diſcipline, excellente pour prévenir les licences & les écarts du goût, n'étoit pas moins efficace pour arrêter en même tems l'eſſor du talent & les progrès de l'art. La muſique a donc été, pour ainſi dire, ſtationnaire dans ce pays pendant tout le régne de ce prince, qui laiſſoit à cet égard moins de liberté peut-être que dans les matières de gouvernement. Ajoutons ici un mot du célèbre organiſte Sebaſtien Bach. *Vous croyez*, diſoit-il à un François, *que le roi aime la muſique; non il n'aime que la flûte: & encore ſi vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que ſa flûte.*

Il n'y a point de pays au monde, ſans en excepter l'Italie, où le peuple ait un goût plus général pour la muſique qu'en *Allemagne*; parce qu'il n'y en a point où les oreilles ſoient plus continuellement frappées de muſique de toute eſpèce. Dans toutes les villes, des troupes de virtuoſes ambulants parcourent les rues & rempliſſent les auberges, chantant & jouant des inſtruments. Par-tout où il y a des univerſités & des collèges, les étudiants ſe raſſemblent pour aller dans les rues, la nuit ſurtout, chanter des hymnes, des canons, ou des morceaux d'opéra à pluſieurs parties, s'accompagnant de toutes ſortes d'inſtruments; & ils reçoivent ſans ſcrupule de l'argent de ceux qu'ils ont amuſés (1). Les enfans ſont exercés, dans les villages mêmes à chanter en parties; & ceux des ſoldats ont auſſi des écoles particulières où ils apprennent à chanter. Il y a peu de domeſtiques qui ne ſachent jouer de quelques inſtruments. Tous les princes ont une muſique militaire; & la plupart ne croiroient pas avoir bien dîné ſi le repas n'étoit accompagné au moins de timballes & de trompettes.

Nous avons déjà fait connoître les premiers compoſiteurs pour la muſique de théatre que l'*Allemagne* ait produits; nous allons donner une légère notice de ceux qui ſe ſont diſtingués dans les différentes parties de la muſique.

Jean-Fréderic Agricola, que nous avons cité comme un des compoſiteurs favoris du feu roi de Pruſſe, étoit né en 1720 dans la Haute-Saxe; il avoit étudié la muſique à Leipſick, ſous le fameux Sebaſtien Bach. En 1751, il fut nommé par Fréderic compoſiteur de la cour. Ses compoſitions dans tous les genres ſont très-nombreuſes, & portent le caractère d'un génie heureux & facile. Il étoit un des meilleurs organiſtes de l'*Allemagne*, d'où ſont ſortis les plus grands organiſtes. Agricola a montré un talent plus original dans la muſique d'égliſe, que dans celle du théatre; mais il n'oſoit ſe livrer à ſon goût pour la première. Le roi de Pruſſe ne pouvoit pas ſouffrir ce genre de muſique; lorſqu'il apprenoit qu'un compoſiteur avoit compoſé un oratorio ou un motet, il croyoit que ſon goût en étoit gâté, ou qu'il en manquoit; & lorſqu'il entendoit enſuite exécuter quelque morceau de muſique théatrale du même compoſiteur, il alloit à dire: *cela ſent l'égliſe.* Agricola a publié un petit ouvrage allemand, *ſur l'art de chanter*, qui eſt fort eſtimé.

Charles-Henri Graun étoit né en 1701, dans le cercle électoral de Saxe. Il fut d'abord chanteur dans une égliſe de Dreſde. Lorſqu'il eut perdu ſa voix de deſſus, il ſe livra à la compoſition. Il fit d'abord de la muſique d'égliſe. En 1723, il alla à Brunſwick pour y chanter la taille dans les opéra qu'on devoit y donner. On débuta par un opéra de *Henri l'oiſeleur*. Les airs qu'il avoit à chanter ne lui parurent pas bons; il en fit d'autres qu'il chanta avec les plus grands applaudiſſements. Ce ſuccès l'encouragea à tenter la compoſition d'un opéra. Il mit en muſique un poëme allemand intitulé *Polidore*, qui réuſſit beaucoup & commença ſa réputation. Il reſta attaché à la cour de Brunſwick juſqu'en 1735 que Fréderic, alors prince royal, le prit à ſon ſervice. Il continua de chanter dans les opéra & en compoſa un grand nombre, ainſi que beaucoup de pièces pour l'égliſe & pour le concert. Il mourut à Berlin en 1759. Voici ce qu'on dit du caractère de ſes ouvrages dans une notice de ſa vie, imprimée à Berlin en 1772, à la tête d'un recueil de *duo* & de *trio* de ce compoſiteur. « Comme compoſiteur, il poſſédoit parfaitement » l'harmonie & toutes les fineſſes. Ses compoſi» tions ſont toutes d'une harmonie pure, juſte, » facile à ſaiſir; & ſes accompagnements, quoique » pleins quand il le faut, n'étouffent jamais la voix. » Ses pièces à pluſieurs parties récitantes ſont toutes » très-bien travaillées. On trouve dans toutes ſes » œuvres les modulations les plus régulières; & il » étoit ſi ſenſible là-deſſus, qu'il étoit bleſſé de la » plus petite dureté dans la modulation: ſa mélodie » eſt une des plus agréables que l'on puiſſe trou» ver, & ce n'eſt pas trop dire. Quoique les airs » de M. Graun ne manquent nullement de feu, » cependant il réuſſiſſoit généralement mieux dans » les expreſſions agréables, douces & tendres. Ses » *adagio* ſur-tout ſont des chef-d'œuvres & an» noncent parfaitement la douceur, l'aménité & » l'affabilité de ſon caractère ».

Tous les compoſiteurs que nous avons nommés avoient formé en partie leur goût ſur celui des maîtres italiens, dont la muſique étoit adoptée & applaudie ſur tous les théatres d'*Allemagne*; mais ils avoient, en même tems conſervé un caractère particulier tenant au goût national, parce qu'ils avoient mis en muſique des poëmes allemands avant de travailler ſur des poëmes italiens, & que le caractère de la muſique a des rapports néceſſaires avec l'accent & la déclamation de la langue à laquelle elle s'aſſocie. Ces différents maîtres forment donc une eſpèce d'école mixte où le goût italien eſt modifié par une teinte très ſenſible de germaniſme. Il s'eſt élevé au milieu d'eux un homme qui, né avec un talent rare & un goût exquis, ſe forma comme les autres ſur la muſique des habiles

(1) Il y a à Berlin un établiſſement pour élever 24 enfants, qui ſont inſtruits dans la muſique, ſont vêtus en uniformes, & vont ainſi chanter dans les rues.

maîtres de son pays, mais abandonna bientôt sa première manière, adopta entièrement celle de Naples, & n'est cité, par les italiens mêmes, que comme un modèle du style le plus élégant & le plus pur.

Jean-Adolphe Hasse est né dans les premières années de ce siècle à Bergendorf dans la Basse-Saxe. Il n'est guère connu en Italie que sous le nom du *Saxon* (*il Sassone*). Il semble que la Saxe soit pour l'*Allemagne* ce qu'est le royaume de Naples pour l'Italie, le pays où sont nés les plus grands talents en musique. Hasse commença par chanter dans les opéra. Les cantates de Keiser, qu'il a toujours beaucoup admirées, lui donnèrent du goût pour la composition : à peine avoit-il 18 ans qu'il mit en musique un opéra d'*Antigono*. Le talent naturel qu'on y trouva fut encouragé : désirant de le cultiver, il alla à Naples, où il étudia la musique, d'abord sous Porpora, ensuite sous Alexandre Scarlatti. A son retour en *Allemagne*, il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & composa un grand nombre d'opéra, quelques-uns allemands, mais pour le plus grand nombre italiens. Ces opéra exécutés avec une grande magnificence sur un des plus beaux théatres de l'Europe, avec l'orchestre le plus nombreux & le mieux composé firent une grande réputation à Hasse. C'est sur ce théatre, dit Algarotti dans une épitre italienne adressée à Auguste III, *c'est là que la divine harmonie de l'Italie résonne sous les doigts agiles de Hasse, qui, régnant sur les cœurs, excite ou calme aux sons de sa lyre toutes les affections du cœur; & nouveau Timothée, excite, à son gré, dans l'ame d'Auguste, la pitié, la colère, ou l'amour.*

Qu'on nous permette de citer ici, en faveur de ceux qui savent l'italien, les vers originaux dont nous n'avons pas prétendu rendre dans notre froide prose l'élégance & la grace,

« Risuona d'Hasse sotto all'agil dito,
» Che gli affetti del cuor, del cuor signore;
» Ira, e mole a on sol'toccar di lira
» E pietà, com' ei vuol, sdegno, od amore,
» Nuovo Timoteo in sen d'Agosto inspira.
(*Op. del conte algarotti*, tome VIII.)

La plupart des opéra que Hasse mit en musique étoient des ouvrages de commande écrits par Métastase. Il étoit rare que le succès ne couronnât pas l'union de deux talents si dignes de leur renommée. Le dernier de ces ouvrages fut l'opéra de *Ruggiero*, exécuté à Milan en 1771, pour le mariage de l'archiduc Ferdinand, avec la princesse de Modène.

Hasse avoit épousé la célèbre cantatrice Faustina : après avoir passé avec elle un grand nombre d'années à Vienne, il est allé finir ses jours à Venise.

Voici ce que dit un grand admirateur de Hasse & de la musique italienne dans un ouvrage dont nous avons tiré beaucoup de secours pour cet article. (*Burney's musical travels.*)

« Je n'ai pas rencontré un seul professeur de musique qui ne convint que Hasse est le plus naturel, le plus élégant, & le plus judicieux compositeur de musique vocale, ainsi que le plus fécond qui existe aujourd'hui. Également favorable à la poésie & à la voix, il montre autant de génie que de jugement, & dans la manière d'exprimer les paroles, & dans celle d'accompagner la douce & tendre mélodie qu'il offre au chanteur. Il regarde toujours la voix comme le principal objet de l'attention au théatre; il ne l'étouffe jamais sous le jargon savant des desseins & des instruments multipliés : il a l'attention de la faire toujours dominer dans ses airs, comme un peintre à celle de porter la plus forte lumière sur la figure capitale de son tableau ».

Il y a du goût & de la vérité dans cette observation; mais il y auroit quelque chose à rabattre de l'éloge qu'on accorde ici à ce compositeur pour sa fidélité à rendre le sens des paroles. Hasse, ainsi que ses modèles, n'attachoit pas un si grand prix à ce mérite : peut-être même que comme étranger, il ne saisissoit pas toujours parfaitement l'esprit des paroles qu'il mettoit en musique. Nous n'en citerons qu'un exemple. Il y a un couplet de Métastase qui commence par ces deux vers :

» E la beltà del cielo
» Un raggio ch'innamora, &c. »

La beauté est un rayon du ciel, qui inspire l'amour, &c.

Hasse ne voyant que la coupe des vers, a fait une phrase musicale pour chaque vers; de manière qu'il y a un petit repos à la fin du premier, comme s'il y avoit *la beauté du ciel est — un rayon qui inspire l'amour.* Je ne doute pas que d'autres compositeurs, même italiens, n'aient fait le même contre-sens, & que leurs airs, comme celui de Hasse, n'aient été fort applaudis en Italie : cela prouve que les inversions ne conviennent guère aux vers lyriques, & que les italiens n'écoutent la musique qu'avec leurs oreilles.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que de cette foule d'ouvrages que Hasse a composés pour le théatre, il ne reste dans les porte-feuilles même des amateurs, qu'un petit nombre d'airs & de duo, dont la beauté tient sur-tout à la vérité de l'expression & à un chant naturel & sensible. Une multitude d'autres morceaux, fort applaudis dans la nouveauté, sont tombés dans un éternel oubli; parce que leur mérite tendit simplement à quelques traits nouveaux dans les formes, dans l'accompagnement ou dans l'exécution, qui étant devenus communs ensuite, ont perdu tout leur prix. Gardons-nous de croire que ce soient là les véritables beautés de la musique. Ce seroit le plus frivole & le dernier des arts, si ses effets dépen-

doient de cauſes auſſi fugitives que la nouveauté & la fantaiſie.

C'eſt ce qu'a très-bien ſenti un artiſte bien ſupérieur à tous ceux que nous venons de nommer. Ceux-ci ont eu à un très-haut degré le ſavoir, le talent & le goût; lui ſeul a eu un génie créateur: il a étendu les limites de ſon art; il a ouvert des routes nouvelles & a donné à la muſique une grandeur & une énergie que non-ſeulement elle n'avoit pas eue depuis les grecs, mais même dont les artiſtes eux-mêmes ne la croyoient pas ſuſceptible. Il eſt aiſé de reconnoître à ces traits l'auteur d'*Alceſte* & d'*Orphée*.

Chriſtophe Gluck étoit né dans le Palatinat, d'une famille pauvre, vers l'an 1716 ou 17. Son père étant allé s'établir en Bohême, y mourut bientôt après, laiſſant ſon fils encore en bas âge & ſans fortune. L'éducation de cet enfant fut très-négligée; mais la nature lui avoit donné l'inſtinct de la muſique. Ce goût naturel eſt commun en Bohême, où dans les villes & villages, dans les égliſes & dans les rues, hommes, femmes, enfants, chantent en parties & jouent de quelques inſtruments. Le jeune Gluck apprit à jouer de la plupart des inſtruments preſque ſans aucune leçon. Il alloit, de ville en ville, ſubſiſtant des bénéfices ſeuls de ſon talent; il trouva à Vienne des ſecours qui le mirent en état de ſuppléer au peu d'éducation que ſon état d'abandon & de négligence lui avoit permis de recevoir. Il y apprit les principes de la compoſition, & ſe mit à compoſer différents ouvrages dont le ſuccès l'encouragea à chercher tous les moyens de perfectionner ſes talents. Il prit le parti d'aller en Italie, c'étoit en 1736; & il n'avoit pas encore 20 ans. Après quatre ans d'études, il ſe ſentit en état de travailler pour le théâtre. Son premier opéra fut l'*Artaſerſe*, qu'il fit exécuter en 1741 à Milan, où il donna ſucceſſivement en 1742 le *Demofoonte*; en 1743, le *Siface*; en 1744, *la Fedra*. Il donna en même tems dans ces quatre années, le *Demetrio* & l'*Iperneſtra* à Veniſe; l'*Artamene* à Creme, & l'*Aleſſandro nell'Indie* à Turin. Ces ouvrages réuſſirent preſque tous, & le mirent ſur la première ligne des compoſiteurs. On l'invita à paſſer à Londres où il fit deux opéra en 1745. Il revint en Allemagne, où il donna pluſieurs ouvrages de théâtre & d'autres. C'eſt dans cet intervalle qu'il chercha à réparer le vice de ſon éducation. La nature lui avoit donné le goût de la poéſie & de l'inſtruction, comme celui de la muſique. Il ſe livre à l'étude des langues latine & françoiſe; ſe lia avec les hommes de lettres les plus diſtingués, & prit dans leur commerce & dans la lecture des meilleurs ouvrages, des idées plus grandes & plus hardies qu'on n'en avoit encore conçues ſur les effets qu'on pourroit tirer de l'union de la muſique avec la poéſie. Il ſentit de bonne heure que ces beaux airs, auxquels les italiens & leurs admirateurs ſembloient borner la principale puiſſance de la muſique, & dont tout le charme réſidoit dans l'élégance des formes & dans la ſuavité de la mélodie, n'étoient faits que pour chatouiller agréablement l'oreille, ou, tout au plus, pour donner à l'ame des émotions foibles & vagues, & non pour y exciter des ſentiments vifs & profonds. Quand on lui parloit de certains airs renommés que l'on appelloit pathétiques; cela eſt charmant, diſoit-il, mais on adoucit une expreſſion italienne très-énergique, cela ne va pas juſqu'au ſang: (*queſto non tocca ſangue.*)

Dans les opéra qu'il avoit faits en Italie, il s'étoit toujours attaché, plus que les autres compoſiteurs ne le faiſoient d'ordinaire, à exprimer dans ſes airs le ſens & le caractère des paroles; mais ce fut en Angleterre qu'il conçut la première idée d'une muſique vraiment dramatique. Voici comme il a raconté lui-même ce fait à l'auteur de cet article.

Indépendamment des deux opéra qu'on lui avoit demandés à Londres, on l'engagea à faire un *paſticcio*. On ſait que ce ſont des poëmes auxquels on adapte des morceaux de muſique choiſis dans d'autres opéra. Il choiſit donc dans tous ſes ouvrages les airs qui avoient été conſtamment applaudis, & les enchaſſa avec le plus d'art & d'attention qu'il put dans le poëme qu'on lui donna, & qui étoit, autant que nous pouvons nous le rappeller, *Pyrame & Tisbé*. A la repréſentation, il fut tout étonné que les mêmes morceaux qui avoient produit le plus grand effet dans les opéra pour leſquels ils avoient été compoſés, n'en produiſoient aucun tranſportés ſur d'autres paroles, & à une autre action. En y réfléchiſſant, il jugea que toute muſique bien faite perdroit néceſſairement à être tranſplantée, à moins qu'on n'y attachât d'autres paroles qui en rendiſſent exactement le caractère & le mouvement. Il en conclut qu'il ne falloit eſpérer de donner à la muſique toute l'énergie & tout le charme dont elle eſt ſuſceptible, qu'autant qu'elle ſeroit intimément unie à une poéſie animée & ſimple, peignant avec vérité des ſentiments naturels & bien déterminés; que la muſique pouvoit devenir un langage ſenſible, propre à rendre toutes les affections du cœur humain; mais que pour cela il falloit que le chant ſuivît exactement le rythme & les accents de la parole, & que les inſtruments qui l'accompagnoient concouruſſent par leur expreſſion propre, ou à fortifier celle du chant ou à contraſter avec elle, ſuivant que la ſituation & les paroles l'exigeoient.

Ces idées ſe mûriſſoient dans ſon eſprit lorſqu'il entendit exécuter à Vienne la fameuſe ode de Dryden *ſur la puiſſance de la muſique*, qu'on avoit traduite en italien mot à mot, & par conſéquent d'une manière barbare, afin d'y adapter, ſyllabe pour ſyllabe, la muſique originale de Handel. Malgré la platitude ſouvent inintelligible des paroles, Gluck fut vivement frappé de pluſieurs effets, & ſur-tout de l'intention de cet ouvrage. Il engagea un poëte allemand à la traduire dans ſa langue, mais avec des changements qu'il jugea néceſſaires.

Il y a dans l'ode de Dryden trop de narration, qui ne comporte qu'un récitatif froid & monotone. Gluck voulut qu'on y donnât une forme plus dramatique, en ſubſtituant à une partie du récit un dialogue vif & coupé, & en renforçant les mouvements d'enthouſiaſme d'Alexandre, lorſqu'il ſe ſent exciter aux combats par la muſique guerrière de Timothée. On exécuta ſon idée : il mit cette eſpèce de cantate en muſique : la muſique produiſit, dit-on, le plus grand effet ; mais elle ne le ſatisfit pas lui-même. Il ſentoit qu'il y manquoit l'action & le mouvement théatral ; il a toujours deſiré qu'on traitât ce ſujet en opéra : quelques poëtes l'ont fait ; mais aucun n'a rempli à ſon gré, l'idée qu'il s'en étoit formée.

Cependant ſa réputation le fit rappeller en Italie en 1754. Il alla donner à Rome la *Clemenza di Tito* & l'*Antigono*. Il fit, en 1756, la *Cleta* pour l'ouverture d'un nouveau théatre : il alla enſuite à Parme, où il donna *Baucis & Filemone*, *Arifeo* & *Orfeo*. « Ces opéra, écrivoit-il lui-même, eurent » plus de ſuccès qu'ils ne méritoient, parce qu'à » l'exception de l'*Orphée*, ils étoient tous compoſés » dans le goût italien, trop défectueux pour la » ſcène ».

Il ſe convainquit plus fortement que jamais que les poemes de Métaſtaſe, quoique pleins des plus grandes beautés, non-ſeulement pour la poéſie, mais même pour la vérité du dialogue, & pour la coupe de certains airs, & ſur-tout des duo, ne pouvoient pas cependant comporter les grands effets dont il croyoit le mélodrame ſuſceptible. Il ſentit ſur-tout qu'il falloit introduire des chœurs en action ; parce que rien ne prête plus aux grandes & fortes expreſſions de la muſique théatrale, que les ſentiments produits à la fois par une multitude d'hommes paſſionnés. Il communiqua ſes idées à M. Calzabigi, bon poëte & homme de beaucoup d'eſprit, qui ayant réfléchi lui-même ſur les imperfections de l'opéra italien, & s'étant pénétré des mêmes principes, fut charmé de trouver un muſicien en état d'entreprendre avec lui une révolution éclatante dans cette partie de la littérature & des beaux-arts. C'eſt dans cet eſprit que M. Calzabigi compoſa le poëme d'Orphée, & que Gluck le mit en muſique. Il fut exécuté à Vienne en 1764. La première repréſentation excita plus d'étonnement que de plaiſir. Des oreilles accoutumées à la routine du récitatif & à la forme des airs de l'opéra italien, ſe trouvèrent déconcertées par un genre de compoſition ſi nouveau. Cependant les grandes beautés muſicales dont cet ouvrage eſt rempli, frappèrent les connoiſſeurs : les beautés ſimples & touchantes de ſituation & d'expreſſion, donnèrent des émotions nouvelles aux ames ſenſibles qui s'abandonnoient à leurs propres impulſions. A la cinquième repréſentation, toutes les objections ſe turent ; l'opéra fut généralement applaudi, & le ſuccès ne fit que s'accroître & ſe confirmer dans le grand nombre de repréſentations qu'on en donna ſucceſſivement, ainſi qu'aux reprîſes qu'on en fit bientôt.

Lorſque l'année ſuivante, Gluck fut appellé à Parme pour les fêtes du mariage de l'Infant, il propoſa de faire exécuter l'*Orfeo* ; il trouva de grandes oppoſitions de la part de toute la cour. Le ſuffrage de Vienne n'en impoſoit guère à des amateurs italiens, qui ne concevoient pas qu'on prétendit faire un meilleur poëme que ceux de Métaſtaſe, & une plus belle muſique que celles des Jomelli, des Sacchini, & des Piccinni. Le premier chanteur Millico, lorſqu'on lui parla de chanter le rôle d'Orphée, dit qu'on vouloit le perdre de réputation. Cependant Gluck vint à bout de vaincre toutes ces oppoſitions. Il connoiſſoit le peuple à qui il avoit à faire, & le jugeant encore plus ſenſible que vain, plus attaché à ſes ſenſations qu'à ſon opinion, il inſiſta & prit ſur lui les riſques de l'événement. L'opéra emporta tous les ſuffrages dès la première repréſentation ; &, lorſqu'après un certain tems, on voulut en remettre un autre, l'*Orfeo* fut redemandé à grands cris : on le donna vingt-huit fois de ſuite, & l'on ne voulut pas entendre l'*Armida* de Traetta, qui avoit été appellé en concurrence avec Gluck.

L'*Orfeo* a été depuis donné avec un ſuccès conſtant ſur la plupart des théatres de l'Europe. On l'exécuta en 1773 ſur le théatre de la cour à Naples, & l'on y ſubſtitua au duo du troiſième acte, un duo fait par un autre compoſiteur. Lorſqu'on donna enſuite l'opéra ſur le théatre public, on ne voulut entendre qu'une fois le nouveau duo, & tout le public redemanda à grands cris celui de Gluck.

Une diſtinction remarquable qu'a obtenu cet ouvrage, c'eſt d'avoir été le premier opéra italien qui ait été gravé. Juſques-là, on s'étoit contenté en Italie de copier à la main les plus beaux airs de chaque opéra nouveau.

On engagea, quelques années après, un habile compoſiteur italien, M. Bertoni, à mettre en muſique le même poeme pour le théatre de Veniſe : il le fit avec ſuccès. On fit graver ſa partition ; mais il exigea qu'on mit à la tête un *avis au lecteur*, dont voici la traduction littérale.

« Ce n'eſt pas ſans quelque frayeur que j'ai ac» cepté la propoſition de mettre en muſique l'*Orfeo* » du célebre ſignor Calzabigi, après l'heureux ſuc» cès qu'a juſtement obtenu, dans la même en» trepriſe, M. le chevalier Gluck, chez toutes les » nations de l'Europe. En me mettant à l'ouvrage, » me trouvant dépourvu du ſecours du poëte, que » j'aurois pu conſulter au beſoin, je regardai comme » une circonſtance auſſi heureuſe qu'utile pour moi, » d'avoir ſous les yeux la partition du compoſiteur » pour ſuivre ſes traces, au moins dans la marche » qu'il a tenue. C'eſt aux hommes d'un diſcerne» cement juſte & délicat à juger de la différence » qu'il y a dans le reſte ».

Ce qui me paroît mériter attention dans cette préface,

préface ; c'eſt de voir qu'un habile compoſiteur, qui avoit déjà mis en muſique, ſans en être le moins du monde effrayé (ſenſa trepidazione), des poëmes ſur leſquels les Vinci, les Jomelli, les Buranello, les Haſſe, &c. avoient déployé toutes les richeſſes de leur art, éprouve ce moment de frayeur, en remettant en muſique l'*Orfeo*, aprés M. Gluck ; qu'il ſe trouve fort heureux d'avoir la partition ſous les yeux pour ſuivre la marche & la diſpoſition générale que M. Gluck lui avoit tracée ; qu'il ait imité les intentions, les mouvements, & ſouvent même les motifs de tous les morceaux intéreſſants de l'original, & que cette imitation ait encore eu un grand ſuccès chez les italiens mêmes, qui ſemblent ne deſirer & ne goûter que la nouveauté. Je me contenterai d'expoſer ce fait, & je laiſſe aux gens d'eſprit à en tirer les conſéquences.

Le ſuccès éclatant d'*Orphée* engagea les deux auteurs à traiter ſur le même plan un ſujet plus tragique encore & plus favorable aux grands effets d'une muſique dramatique. Ils compoſèrent *Alceſte*, qui fut repréſenté à Vienne en 1768. La réuſſite ne fut balancée par rien : jamais opéra ne fit verſer plus de larmes, & n'obtint plus d'applaudiſſements. Pendant deux ans on ne voulut voir aucun autre opéra ſur le théatre de la cour, & l'on ne ceſſa d'y jouer *Alceſte*. Il fut gravé en 1769. Gluck mit à la tête une épitre dédicatoire, où il rend compte de quelques-unes des idées qui l'ont conduit à chercher un nouveau genre de muſique théatral. Comme cela tient à l'hiſtoire de la muſique & de ſes progrès, nous donnerons ici la traduction de cette épitre, où le muſicien ſe montre également homme d'eſprit & homme de goût.

Epitre dédicatoire de l'opéra d'ALCESTE.

« Lorſque j'entrepris de mettre en muſique l'opéra d'Alceſte, je me propoſai d'éviter tous les » abus que la vanité mal-entendue des chanteurs, » & l'exceſſive complaiſance des compoſiteurs » avoient introduits dans l'opéra italien, & qui du » plus pompeux & du plus beau de tous les ſpectacles, en avoient fait le plus ennuyeux & le » plus ridicule ; je cherchai à réduire la muſique à » ſa véritable fonction, celle de ſeconder la poéſie » pour fortifier l'expreſſion des ſentiments & l'intérêt des ſituations, ſans interrompre l'action & » la refroidir par des ornements ſuperflus ; je crus » que la muſique devoit ajouter à la poéſie ce qu'ajoute à un deſſein correct & bien compoſé, la » vivacité des couleurs & l'accord heureux des lumières & des ombres qui ſervent à animer les » figures ſans en altérer les contours. Je me ſuis » donc bien gardé d'interrompre un auteur dans la » chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une » ennuyeuſe ritournelle, ou de l'arrêter au milieu » de ſon diſcours ſur une voyelle favorable, ſoit » pour déployer dans un long paſſage l'agilité » de ſa belle voix, ſoit pour attendre que l'orcheſtre » lui donnât le tems de reprendre haleine pour faire » un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir ni paſſer rapidement ſur la ſeconde partie d'un air, lorſque » cette ſeconde partie étoit la plus paſſionnée & la » plus importante, afin de répéter régulièrement » quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le » ſens ne finit pas, pour donner au chanteur la faculté de faire voir qu'il peut varier à ſon gré, & de » pluſieurs manières, un paſſage.

» Enfin, j'ai voulu proſcrire tous ces abus contre » leſquels, depuis long-tems, ſe récrioient en vain » le bon ſens & le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devoit prévenir les » ſpectateurs ſur le caractère de l'action qu'on alloit » mettre ſous leurs yeux, & leur en indiquer le » ſujet ; que les inſtruments ne devoient être mis en » action qu'en proportion du dégré d'intérêt & de » paſſions, & qu'il falloit éviter ſur-tout de laiſſer » dans le dialogue une diſparate trop tranchante » entre l'air & le récitatif, afin de ne pas tronquer » à contre-ſens la période, & de ne pas interrompre » mal-à-propos le mouvement & la chaleur de la » ſcéne.

» J'ai cru encore que la plus grande partie de » mon travail devoit ſe réduire à chercher une belle » ſimplicité, & j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché » aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à » moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la » ſituation, & liée à l'expreſſion ; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir ſacrifier de » bonne grace en faveur de l'effet.

» Voilà mes principes ; heureuſement le poëme » ſe prêtoit à merveille à mon deſſein ; le célébre » auteur de l'*Alceſte*, ayant conçu un nouveau plan » de drame lyrique, avoit ſubſtitué aux deſcriptions » fleuries, aux comparaiſons inutiles, aux froides » & ſententieuſes moralités, des paſſions fortes, » des ſituations intéreſſantes, le langage du cœur » & un ſpectacle toujours varié. Le ſuccès a juſtifié mes idées, & l'approbation univerſelle, » dans une ville auſſi éclairée, m'a démontré que » la ſimplicité & la vérité ſont les grands principes du beau dans toutes les productions des » arts, &c. ».

Le même motif qui nous a engagés à traduire l'épitre qu'on vient de lire nous détermine à y joindre la traduction de celle que Gluck à adreſſée à l'Infant duc de Parme, à la tête de *Paris & Hélene*, opéra qu'il donna après *Orphée* & *Alceſte*, mais qui n'eut pas le même ſuccès, & qui, par la nature ſeule du ſujet, n'en étoit pas ſuſceptible.

Epitre dédicatoire de M. le chevalier Gluck, à la tête de ſon opéra de PARIS ET HÉLENE.

» Je ne me ſuis déterminé à publier la muſique » d'*Alceſte* que dans l'eſpérance de trouver des imitateurs ; j'oſois me flatter qu'en ſuivant la route

» que j'ai ouverte, on s'efforceroit de détruire les » abus qui ſe ſont introduits dans le ſpectacle ita- » lien, & qui le déshonorent. Je l'avoue avec » douleur, je l'ai tenté vainement juſqu'ici. Les » demi-ſavants, les docteurs de goût (*i buon- » guſtai*), eſpèce malheureuſement trop nom- » breuſe, & de tout tems mille fois plus funeſte » aux progrès des beaux-arts que celle des igno- » rants, ſe ſont déchaînés contre une méthode, » qui, en s'établiſſant, anéantiroit leurs prétentions.

» On a cru pouvoir prononcer ſur l'*Alceſte* d'après » des répétitions informes, mal dirigées & plus mal » exécutées; on a calculé dans un appartement » l'effet que cet opéra pourroit produire ſur un théa- » tre; c'eſt avec la même ſagacité, que dans une » ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à » quelques pieds de diſtance, de l'effet de ſtatues » faites pour être placées ſur de hautes colonnes. » Un de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur » ame dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop » âpre, un paſſage trop reſſenti ou mal *préparé*, ſans » ſonger que, dans la ſituation, cet air, ce paſſage » étoit le ſublime de l'expreſſion, & formoit le plus » heureux contraſte. Un harmoniſte pédant aura re- » marqué une négligence ingénieuſe ou une faute » d'impreſſion, & ſe ſera empreſſé de dénoncer » l'une & l'autre, comme autant de péchés irré- » miſſibles contre les myſtères de l'harmonie: bien- » tôt après une foule de voix ſe ſeront réunies pour » condamner cette muſique comme barbare, ſau- » vage, extravagante.

» Il eſt vrai que les autres arts ne ſont guère plus » heureux, & VOTRE ALTESSE en devine aiſément » la raiſon. Plus on s'attache à chercher la perfec- » tion & la vérité, plus la préciſion & l'exactitude » deviennent néceſſaires. Les traits qui diſtinguent » Raphaël de la foule des peintres ſont en quelque » ſorte inſenſibles; de légères altérations dans les » contours ne détruiront point la reſſemblance dans » une tête de carricature, mais elles défigureront » entiérement le viſage d'une belle perſonne; je » n'en veux d'autre preuve que mon air d'*Orphée*, » *che farò ſenza Euridice*; faites-y le moindre change- » ment, ſoit dans le mouvement, ſoit dans la tour- » nure de l'expreſſion, & cet air deviendra un air » de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, » une note plus ou moins ſoutenue, un renforce- » ment de ton ou de meſure négligé, une *apogia- » ture* hors de place, un trille, un paſſage, une » roulade, peuvent ruiner l'effet d'une ſcène toute » entière. Auſſi lorſqu'il s'agit d'exécuter une mu- » ſique faite d'après les principes que j'ai établis, » la préſence du compoſiteur eſt-elle, pour ainſi » dire, auſſi néceſſaire que le ſoleil l'eſt aux ou- » vrages de la nature: il en eſt l'ame & la vie; » ſans lui tout reſte dans la confuſion & le chaos: » mais il faut s'attendre à rencontrer ces obſtacles » tant qu'on rencontrera dans le monde de ces » hommes qui, parce qu'ils ont une paire d'yeux & » d'oreilles, n'importe de quelle eſpèce, ſe croient » en droit de juger des beaux-arts, &c. »

Nous rapporterons, au ſujet de ce dernier opéra, une anecdote qui mérite d'être conſervée. On ſait l'admiration que Rouſſeau conçut pour le gé- nie de Gluck dès qu'il connut ſes ouvrages. Il remarquoit un jour que le grand mérite de ce com- poſiteur étoit de donner au chant de chacun de ſes perſonnages un caractère bien diſtinct qui ne ſe dé- mentoit point dans tout le cours du rôle: cette at- tention, ajoutoit-il, lui a fait faire un anachro- niſme dans ſon opéra de *Pâris & Hélène*. Le chant de Pâris a toute la richeſſe & la moleſſe des mœurs phrygiennes, tandis que celui d'Hélène eſt conſtamment ſimple & grave; & il a voulu, par- là, caractériſer les mœurs ſpartiates; mais Gluck a oublié que la ſévérité de ces mœurs ne datoit que de la légiſlation de Licurgue, & qu'Hélène étoit née à Sparte long-tems avant Licurgue. Un ami commun de Rouſſeau & de Gluck, à qui le premier adreſſoit cette obſervation, la communiqua à Gluck. Sa réponſe eſt remarquable. « Je ſerois » bien heureux, dit-il, que mes ouvrages fuſſent » examinés par des juges auſſi éclairés & auſſi ſcru- » puleux. Le raiſonnement que fait M. Rouſſeau » eſt très-ingénieux; mais ce n'a pas été le mien. » Hélène aimoit Pâris; mais je trouve dans Ho- » mère qu'elle cherchoit à élever ſon ame & à » exciter en lui le deſir de la gloire: je vois qu'elle » étoit eſtimée d'Hector; & l'éloge qu'elle arrache » à ces vieillards qui la voient paſſer, ſuppoſe au- » tant d'eſtime pour ſon caractère que d'admiration » pour ſa beauté. Ainſi, en lui donnant un chant » ſimple & grave, mais que je crois élégant, ce » n'eſt pas ſimplement une femme ſpartiate, mais » une ame grande & généreuſe que j'ai voulu ca- » ractériſer ». Il faut convenir que cette intention du compoſiteur & la critique du philoſophe ſuppoſent des idées de l'art un peu plus relevées que n'en peuvent donner & les ouvrages de tant de compoſiteurs ignorants, & les jugements de tant d'amateurs ſuffiſants, qui ſemblent ne voir dans la muſique que des ſons & des accords.

La réputation de Gluck s'étendit & s'accrut de jour en jour. Il étoit comblé d'honneurs & de car- reſſes par ſes ſouverains; ſes contemporains le nommoient le *Michel-Ange* de la muſique; & il mérita d'un des écrivains les plus élégants de ſa nation, cet éloge auſſi juſte qu'ingénieux: « Graces » au génie puiſſant du chevalier Gluck, nous voilà » donc parvenus à l'époque où la muſique a recou- » vré tous ſes droits: c'eſt lui & lui ſeul qui l'a ré- » tablie ſur le trône de la nature, d'où la barbarie » l'avoit fait deſcendre, & d'où l'ignorance, le ca- » price & le mauvais goût la tenoient juſqu'à pré- » ſent éloignée. Frappé d'une des plus belles maxi- » mes de Pythagore, *il a préféré les muſes aux ſy- » rènes*; cette noble & préciense ſimplicité qui, » dans les arts comme dans les lettres, fut toujours » le caractère du vrai, du grand & du beau ». Et

quels nouveaux prodiges n'enfanteroit pas cette ame de feu, ſi quelque ſouverain de nos jours vouloit faire pour l'opéra ce que fit Périclès pour le théatre d'Athènes.

L'Italie ne fut pas moins juſte à ſon égard, & ſes ſuffrages devoient avoir encore plus de prix à ſes yeux. En 1771, M. Gluck n'ayant pas voulu ſe rendre aux ſollicitations des entrepreneurs de l'opéra de Boulogne, ils firent exécuter, en ſon abſence, l'opéra d'*Orphée*, & le ſuccès de cet ouvrage fut ſi prodigieux, attira une affluence ſi conſidérable d'étrangers, que, de l'aveu des magiſtrats, il enrichit cette ville de plus de cent mille ſequins.

L'*Orphée* & l'*Alceſte* auroient été donnés ſur tous les théatres d'Italie, ſi leur exécution n'avoit demandé des chanteurs-acteurs qu'il étoit difficile de réunir, & des dépenſes que les entrepreneurs des théatres n'étoient guère en état de haſarder.

Mais on ne parloit de Gluck en Italie qu'avec la plus haute eſtime : ceux mêmes qui n'adoptoient pas ſes idées nouvelles ſur le mélodrame & la muſique qui lui étoit propre, n'en parloient que comme d'un *novateur* hardi, mais homme de génie & ſavant compoſiteur. Un napolitain, homme d'eſprit & de goût, indigné de voir la muſique dégénérer dans ſa patrie, en un ramage inſignifiant (M. le chevalier Planelli), imprima, en 1777, un traité ſur l'opéra, où il établit une théorie de muſique théatrale, entiérement fondée ſur les principes que Gluck avoit indiqués & mis en pratique. Le ſavant P. Martini rendit à Gluck la juſtice d'avouer: qu'il avoit ſu réunir dans ſes compoſitions *toutes les plus belles parties de la muſique italienne avec quelques-unes de la muſique françoiſe, & avec les beautés de la muſique inſtrumentale des allemands*. Sa doctrine fut citée & commentée par les journaux italiens : quelques écrivains la combattirent ; mais aucun ne s'aviſa d'en parler avec mépris. C'étoit dans le pays qui avoit la plus mauvaiſe muſique, & où il eſt venu apporter celle qui y convenoit le mieux ; c'étoit en France qu'il lui étoit réſervé de ſe voir traité avec mépris par des hommes d'eſprit, qui ont voulu à toute force ſe conſtituer légiſlateurs dans un art dont ils n'avoient pas même étudié les élémens.

Malgré les ſuccès, les récompenſes & la renommée que le chevalier Gluck avoit obtenus en Italie & en Allemagne par ſes derniers opéra, il ſentit qu'il pouvoit aller plus loin dans la carrière qu'il avoit ouverte ; qu'une tragédie en muſique, dont les principaux rôles ſeroient exécutés par des Caſtrats, manqueroit toujours d'illuſion & d'effet théatral ; qu'il ne pouvoit remplir dans toute ſon étendue l'idée qu'il s'étoit faite d'une muſique vraiment dramatique, qu'autant qu'il auroit des poëmes réguliers en même-tems que tragiques, un théatre magnifique & des acteurs exercés & intelligents, en état de joindre à l'art du chant une action vraie, noble & pathétique. Il conçut en même-tems qu'il ne pouvoit trouver qu'en France tous ces moyens réunis.

Il communiqua ces idées au bailli du Roulet qui ſe trouvoit à Vienne, en 1772, attaché à l'ambaſſade de France. C'étoit un homme d'eſprit, qui avoit le goût & l'habitude de nos théatres, & qui, malgré ſes préventions anciennes pour la forme de l'opéra françois, fut vivement frappé des idées que lui préſenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, & de concert avec lui, choiſit l'*Iphigénie* de Racine, comme le ſujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une muſique paſſionnée avec le ſpectacle & la variété que comporte le théatre lyrique. On ſait de quel brillant ſuccès cette tentative fut couronnée ; mais nous n'entrerons pas dans ces détails. A cette époque les travaux du chevalier Gluck ceſſent d'appartenir à l'hiſtoire de la muſique en *Allemagne* : c'eſt à notre théatre, à notre langue qu'il a conſacré ſes talents dans les dernières années de ſa vie. Il eſt venu réformer notre opéra dans toutes ſes parties & nous donner une muſique qui ſera éternellement la muſique françoiſe. C'eſt donc à l'article *France* que nous devons réſerver l'hiſtoire de ſes derniers ouvrages. Nous nous contenterons d'ajouter ici que cet homme extraordinaire eſt mort à Vienne d'une attaque d'apoplexie, le 15 Novembre 1787.

Nous n'avons pas dit que Gluck avoit compoſé la muſique de pluſieurs opéra-comiques françois & allemands ; parce que lui-même faiſoit peu de cas de ces ouvrages, & qu'ils n'ont rien ajouté ni à l'art, ni à ſa renommée. Les allemands qui ont renoncé à la prétention d'avoir des opéra ſérieux dans leur langue, y ont des opéra-comiques qui ſont fort goûtés par le peuple ; parce que la muſique tient davantage au goût national. Le plus célèbre des compoſiteurs en ce genre eſt M. Hitter de Leipſick. Il a donné, dit M. Burney, un grand nombre d'opéra-comiques dont la muſique eſt ſi naturelle & ſi agréable, que les principaux airs, comme ceux du docteur Arne en Angleterre, ſont chantés par tout le monde dans toute l'*Allemagne*, & que les plus faciles ont l'honneur d'être chantés dans les rues.

Nous aurions pu citer d'autres compoſiteurs pour le théatre, tels que Bach, qui a donné en Angleterre & en Italie même, de grands opéra où les amateurs ont trouvé de très-beaux airs. M. Naumann, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & M. Miſliweſeck, né en Bohême, élevés tous deux des écoles italiennes, & dont pluſieurs morceaux ont été exécutés à nos concerts avec un ſuccès très-mérité.

Ce qui donne aux allemands une place très-diſtinguée dans l'hiſtoire de l'art, c'eſt le progrès rapide & prodigieux qu'ils ont fait faire à la muſique inſtrumentale ; c'eſt cette multitude infinie de concerts, de ſymphonies, de pièces de clavecin & autres, dont ils ont enrichi tous les concerts de

l'Europe, où l'on n'en exécute preſque plus d'autres.

Différentes cauſes ont produit & accéléré ce perfectionnement extraordinaire de la muſique inſtrumentale en *Allemagne* Le premier eſt le grand uſage qu'on y a toujours fait de l'orgue dans les égliſes. Cet inſtrument demande, pour produire de grands effets, une grande connoiſſance du contrepoint, de la fécondité & de la rapidité dans les conceptions. Dès les premiers tems, il y a eu en *Allemagne* des organiſtes célèbres, qui ont formé des écoles, & dont les leçons & les ouvrages ont contribué ſur-tout à étendre l'étude & le goût de l'harmonie. Les noms de Matheſon, de Kuhnau, de Handel, de Bach & de quelques autres ſont encore célèbres parmi les organiſtes. Le goût de l'orgue, & l'art d'en jouer eſt tombé aujourd'hui preſque par-tout.

Une autre cauſe des progrès de la muſique inſtrumentale, c'eſt le goût que les différents ſouverains d'*Allemagne* ont eu pour ce genre, & le grand nombre de virtuoſes qu'ils ſe plaiſoient à raſſembler pour leurs concerts. Auguſte II, roi de Pologne & électeur de Saxe avoit, au commencement de ce ſiècle, l'orcheſtre le plus nombreux & le mieux compoſé qu'on eût encore vu nulle part. C'eſt de ſon exemple qu'eſt née cette émulation remarquable qui a produit depuis les orcheſtres celèbres de Vienne, de Coblents, de Manheim, de Munich, de Stutgard: c'eſt là que ſe ſont formés les Wauhall, les Ditters, les Wagenſeil, les Stamitz, les Toeſchi, les Canabitch, les Schroeter, les Haydn & tant d'autres ſymphoniſtes dont les innombrables compoſitions ſont connues de tous les amateurs. Stamitz eſt peut-être celui qui a le plus contribué à former le goût actuel des compoſitions allemandes. Il y a mis ſur-tout ce clair obſcur, c'eſt-à-dire, ces contraſtes heureux de doux & de fort qui ne tiennent pas ſeulement à l'exécution, mais à l'eſprit même de la compoſition. Il y a dans les pièces de Wagenſeil, quoique déja anciennes, des morceaux d'expreſſion qui feront toujours d'un bel effet lorſqu'ils ſeront exécutés avec le goût dans lequel ils ont été faits. Toeſchi a mis dans ſes ſymphonies un mouvement, une chaleur, & ſur-tout un jeu ſavant de modulation, en faiſant paſſer ſucceſſivement le même motif d'un inſtrument à un autre, & par des tons divers. Tous ces différents ſymphoniſtes ont un caractère & un mérite propre; mais, il faut en convenir, tous le cèdent à l'inépuiſable Haydn pour l'invention & l'originalité. Il réunit toutes les reſſources de la ſcience aux charmes du goût il eſt noble & gai, plein de grace & de force, ſimple avec une variété infinie, & il réunit aux tournures de chant les plus aimables, les plus grands effets d'orcheſtre.

L'*Allemagne* a rempli l'Europe d'une foule de virtuoſes du premier mérite dans tous les genres. Nous nous contenterons de citer Stamitz, Cramer & Lolli, pour le violon; Quantz, le maître du feu Roi de Pruſſe, Benda, Wendling, pour la flûte; Fiſcher, pour le hautbois; Schwartz, pour le baſſon; Rodolphe, Punto, pour le cor de chaſſe; Holtzbaüer & Krumpholtz, pour la Harpe; Kohaut, pour le Luth, &c.

Nous ne parlerons pas d'une foule d'excellents joueurs de clavecin & de piano-forte. On connoit, ſur-tout à Paris, les talents des Eckart, des Hulmandel, des Edelmann, des Adam, des Cramer, &c.

L'*Allemagne* a même formé des chanteurs & des cantatrices dans le genre italien, admirés, même en Italie, & applaudis ſur tous les théatres de l'Europe: nous ne citerons que Graun & Raſſe, & meſdames Tuberinn, Mengotti, Mara, Cramer Danzy, &c.

En nommant tant de talents célèbres dans tous les genres, nous n'avons que la crainte d'en oublier beaucoup d'autres également eſtimables. Mais nous ſommes bien loin d'avoir eu, pour rendre cet article complet, tous les renſeignements que nous aurions deſirés.

Parmi les ſervices que les allemands ont rendus à la muſique, nous ne devons pas oublier les inventions précieuſes & multipliées qu'on leur doit pour la perfection des différents inſtruments de muſique. Nous leur devons l'uſage des clarinettes & des cors dans les orcheſtres, & les plus grands perfectionnements du clavecin, du piano-forte & de la harpe. Une grande partie de nos facteurs de clavecin ſont allemands. La flûte, ſurnommée allemande, montre ſon origine; & Quantz y a ajouté de notre tems une clé.

On attribue à un marchand de muſique de Léipſick, nommé Breitkopft, l'invention des premiers caractères pour l'impreſſion de la muſique; mais cette invention a été réclamée par un de nos imprimeurs.

Enfin, on doit aux allemands un grand nombre de bons ouvrages ſur la théorie & la pratique de la muſique. Sans parler d'une foule de traités ſur la muſique ancienne & ſur celle d'égliſe, ainſi que ſur les controverſes relatives au contrepoint, qui ont diviſé & occupé de ſavants hommes pendant deux ſiècles, ſur-tout en Italie & en Allemagne, nous citerons le *Gradus ad Parnaſſum* de Fux, qui eſt encore le livre élémentaire des écoles d'Italie; l'*hiſtoire de la muſique* & des lettres inſtructives ſur différentes parties de l'art, par Marpurg, maître de chapelle de Berlin; pluſieurs traités de Kirnberger, qui a fondé une école, & a ſoumis à un ſyſtème nouveau tous les principes de l'harmonie, &c.

Quelque incomplet que ſoit cet article il nous ſemble qu'après l'avoir lu, on doit voir, avec quelque ſurpriſe, ces déclamations frivoles & inconſidérées contre *la muſique allemande*, *le goût allemand*, auxquelles a pu ſeul donner lieu le deſir d'attaquer un homme de génie qui eſt venu déranger de petites théories muſicales trop peu réfléchies & trop prématurées. Nous tranſcrirons ici quelques

Digitized by Google

réflexions sur ce sujet, écrites précédemment par l'auteur de cet article.

« Dans le dernier siècle, le jésuite Bouhours se rendit ridicule pour avoir proposé en problème, *si un allemand pouvoit être un bel esprit.* On s'est moqué de lui dans toute l'Europe; mais en *Allemagne*, on a pris la chose plus sérieusement. Vous ne concevez pas combien ces sortes de réflexions nationales excitent & nourrissent les haines de peuple à peuple, & produisent souvent de grands maux. On a vu des bourgeois d'une petite ville de Saxe citer, en haine des françois, le mot du pere Bouhours. On a vu, dans la dernière guerre, égorger, dans un village d'*Allemagne*, la moitié d'un petit détachement, par la suite de l'impertinence d'un officier françois, qui s'étoit amusé à contrefaire publiquement les manières des allemands. En attaquant cet ancien ridicule, je ne fais que répéter ce que disent depuis long-tems tous les bons esprits & les gens sensés de votre nation ».

« Mais l'accusation du jésuite étoit bien peu de chose. Les allemands pouvoient renoncer sans peine au frivole mérite du bel esprit, qui consiste plus dans la tournure que dans les choses. Mais que répondre à ce bel esprit françois qui vient disputer aux allemands le goût de la musique; qui dit avec une fine ironie, que Gluck étoit *célèbre en Allemagne*; qui parle avec dérision du *goût allemand*, des *modulations tudesques?* »

« Comment peut-on ignorer que, depuis plus de cent ans, le goût de la musique & de la bonne musique italienne est généralement établi en *Allemagne*; &, suivant même l'avis de plusieurs gens de goût italien, s'y est conservé plus pur & plus austère qu'en Italie même; qu'on y exécute plus de musique italienne qu'en Italie; que les plus grands compositeurs & virtuoses italiens y ont passé une partie de leur vie; qu'une grande partie des ouvrages des Scarlati, des Vivaldi, des Corelli, &c. est dédiée à des princes d'*Allemagne*; que, depuis Léopold II jusqu'à Joseph II, les empereurs ont aimé & cultivé la musique, ont appellé à leur cour, protégé & récompensé en grands monarques, les grands maîtres de l'Italie; que c'est pour l'*Allemagne* qu'Apostolo Zeno & Metastazio ont composé la plus grande partie de leurs opéra; que les allemands sont au moins, après les italiens, le peuple le plus sensible & le plus exercé à la musique. Est-ce à un françois qu'il convient de parler avec mépris du pays qui a produit les Handel, les Graun, les Hasse, les Bach, les Wagenseil, les Haydn, & tant d'autres compositeurs & de virtuoses vivants qui sont applaudis & recherchés dans toute l'Europe? Les conservatoires d'Italie ont toujours été remplis d'allemands; & c'est dans l'excellent ouvrage de l'allemand Fux que les italiens apprennent les règles de la composition. Les allemands auroient-ils donc quelque chose à envier à cet égard aux françois qui sont celui des peuples qui paroissent avoir l'oreille la moins musicale, & qui ont été les derniers de l'Europe à adopter le bon goût de chant que les italiens ont répandu partout ». (*M. Suard.*)

ALTAMBOR. (*luth.*) Nom que les Espagnols donnent à une espece de timbales assez grandes: c'est des mores qu'ils ont pris l'instrument & le nom. (*M. de Castilhon.*)

ALTÉRÉS (*intervalles.*) On devroit donner ce nom à tous les intervalles qui reçoivent une altération quelconque, soit par l'élévation, soit par l'abaissement de l'une des notes qui les composent dans l'ordre diatonique.

On nommeroit alors intervalle *altéré*, non-seulement ceux qui sont *diminués* ou *superflus*, mais ceux même qui ne deviennent *majeurs* ou *mineurs* que par l'altération de l'une de leurs notes constitutives. L'intervalle de *ré* à *fa* ♯, ou celui d'*ut* à *mi* ♭, seroient nommés ainsi comme l'intervalle de *si* ♭ à *ut*, ou celui de *si* à *ut* ♯.

Ce mot n'a point été employé jusqu'ici dans ce sens & avec cette étendue; il ne se trouve même dans aucun vocabulaire de musique.

Les italiens appellent *altérés* les intervalles que nous nommons avec plus de justesse, *superflus*. Ils disent une seconde altérée, une tierce altérée, une quarte altérée, &c; pour une seconde, une tierce, une quarte superflues. Voyez le pere Martini, *Essai pratique & fondamental du contrepoint*, p. xvj & xvij de la préface. (*M. Ginguené.*)

ALTO-VIOLA, ou simplement ALTO, instrument de musique nommé aussi *Viola*, *Viole*, *Quinte*. (Voyez *Quinte*.)

ALTUS. Voyez *Haute-Contre*. (*J. J. Rousseau.*)

AMABILE, *adj. pris adverbialement.* (*Musique.*) Ce mot italien, à la tête d'une piece de musique, indique qu'il faut l'exécuter d'un mouvement entre l'andanté & l'adagio, en nourrissant les sons avec douceur, d'une façon aimable, si je puis m'exprimer ainsi. (*M. de Castilhon.*)

* Nous n'avons employé ce mot que parce qu'il se trouve dans l'ancienne Encyclopédie; il faut bien que l'auteur l'ait rencontré, puisqu'il en a fait un article; quant à nous, il ne nous souvient pas de l'avoir vu sur aucune partition italienne. (*M. Framery.*)

AMATEUR, celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir & par amour pour la musique. On appelle encore *amateurs* ceux qui, sans savoir la musique ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les concerts. Ce mot est traduit de l'Italien *dilettante*. (*J. J. Rousseau.*)

AMATEUR. Si l'on étendoit aujourd'hui ce titre à tous ceux qui, sans savoir la musique, s'y connoissent ou prétendent s'y connoître, on ne pourroit plus, pour ainsi dire, le refuser à personne;

Digitized by Google

mais pour ne pas abuſer des termes, il faut reſſerrer un peu la ſignification de celui-ci.

C'eſt y donner aſſez d'étendue que de diſtinguer les *amateurs* en trois claſſes.

La premiere eſt compoſée de ceux qui, nés avec des organes délicats, & ſenſibles aux beautés de la muſique, n'ont pas eu le tems, la volonté ou les moyens de cultiver ces diſpoſitions heureuſes, mais qui gardent toute leur vie un goût dominant pour cet art; qui ſuivent avidement les concerts & les ſpectacles lyriques; enfin que des comparaiſons fréquentes & impartiales, dictées par un tact naturel & sûr, rendent quelquefois meilleurs juges en muſique, que des ſavants à qui le goût ou l'impartialité manquent.

La ſeconde comprend ceux qui ont pu développer & affirmer par l'étude les dons qu'ils avoient reçus de la nature, & qui ont changé leurs diſpoſitions en talent. Le nombre en eſt conſidérable aujourd'hui. La muſique eſt devenue une partie ſi intéreſſante des éducations ſoignées, le chant & les divers inſtruments ont fait de tels progrès, & ſont ſi généralement cultivés qu'il y peu de concerts particuliers où l'on ne trouve, dans des *amateurs*, de l'un & de l'autre ſexe, plus de talent qu'on n'en trouvoit il y a vingt ans, en France, dans les virtuoſes les plus célèbres. Il n'eſt même pas rare de voir des concerts entiers compoſés d'*amateurs*; mais les gens un peu difficiles s'en accommodent avec peine, quand les parties principales ne ſont pas au moins guidées par des profeſſeurs habiles.

La troiſieme claſſe eſt la moins nombreuſe & la plus diſtinguée, quoiqu'elle ait moins d'éclat que la ſeconde; c'eſt celle de ces *amateurs* qui, non contents d'apprendre à lire & à exécuter la muſique, ont voulu pénétrer dans les ſecrets de l'art, ſe rendre compte des cauſes de leur plaiſir, analyſer leurs ſenſations & ce qui les fait naître, étudier, en un mot, la théorie muſicale, pour mieux juger la pratique, & pour joindre, en écoutant la muſique, les jouiſſances de l'eſprit à celles de l'oreille & du cœur. Quelques-uns ſe contentent d'apprendre comment & par quelles regles on compoſe; d'autres compoſent eux-mêmes: ce qu'ils ſont n'eſt pas toujours bon à entendre; mais ils ſont mieux en état d'entendre & d'apprécier ce que ſont les maitres.

Les maitres doivent aimer à les avoir pour juges, lorſqu'ils joignent aux connoiſſances la ſenſibilité naturelle. Mais comme cette réunion n'eſt pas commune, & que ceux en qui elle ſe trouve ne ſont ni les plus prompts à décider, ni les plus hardis à proclamer leurs déciſions, la réputation des artiſtes n'eſt que trop ſouvent à la merci d'*amateurs* ſenſibles ou prétendus tels, qui ſont dépourvus de lumières, & qui par ton, par air, par eſprit de parti, s'enthouſiaſment pour ou contre, ſans trop ſavoir pourquoi; ou d'*amateurs* inſtruits, mais froids, & capables de ſaiſir les défauts, ſans l'être de ſentir les beautés.

Heureux encore les maitres de l'art, quand ils ne ſont pas en proie à de faux ariſtarques, qui, n'ayant ni ſenſibilité ni connoiſſances, ne s'en donnent pas moins pour *amateurs*, & n'en prononcent qu'avec plus d'aſſurance ſur ce qu'ils ſont incapables d'entendre!

Plus heureux mille fois le véritable *amateur* qui n'a ni la manie de juger, ni celle de différer, ni la prétention orgueilleuſe d'aſſigner les rangs; qui, connoiſſant les fineſſes & les difficultés de l'art, découvre & ſavoure des beautés inconnues aux auditeurs vulgaires; qui, conſervant ſa ſenſibilité primitive, l'éclaire par la réflexion & par l'étude; & qui trouve dans des émotions douces, dans de nobles délaſſemens, dans des ſouvenirs délicieux, des raiſons pour honorer & pour traiter avec de juſtes égards, ſans diſtinction de nations & de partis, l'artiſte qui les lui procure! (*M. Ginguené.*)

AMBITUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un mode fût, en quelque maniere, fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas. Dans le plain-chant ce mot eſt encore uſité; mais l'*Ambitus* des modes parfaits n'y eſt que d'une octave: ceux qui la paſſent s'appellent *modes ſuperflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *modes diminués*. Voyez *Modes, tons de l'égliſe*. (*J. J. Rouſſeau.*)

AMBROSIEN (*chant.*) Il eſt parlé dans les rubriquaires du chant *ambroſien*, auſſi uſité dans l'égliſe de Milan & dans quelques autres, & qu'on diſtinguoit du chant romain, en ce qu'il étoit plus fort & plus élevé, au lieu que le romain étoit plus doux & plus harmonieux. Voyez *Chant* & *Grégorien*. S. Auguſtin attribue à S. Ambroiſe d'avoir introduit en occident le chant des pſeaumes, à l'imitation des égliſes orientales; & il eſt très-probable qu'il en compoſa ou revit la pſalmodie. *Auguſt. confeſſ. IX, c. VII.*

AME. Avoir de l'*ame*, chanter avec *ame*, c'eſt mettre dans ſon chant & dans ſon action une expreſſion vive & paſſionnée. C'eſt ſe livrer avec abandon au ſentiment d'un rôle dont on eſt profondément pénétré; c'eſt déployer toute l'énergie du morceau que l'on chante. De toutes les qualités qu'on exige dans un chanteur, ſur-tout au théatre, c'eſt la plus néceſſaire, la plus impoſante, la plus ſûre du ſuccès, & en même-tems la plus dangereuſe. Ce n'eſt pas aſſez d'avoir de l'*ame*, il faut que cette *ame* ſoit dirigée par une intelligence profonde; & c'eſt ce qu'il y a de moins facile à rencontrer. Il faut que celui qui s'abandonne à ſes impulſions ſoit doué de graces naturelles, ſans quoi l'expreſſion de ſon viſage ne ſera plus qu'une grimace, ſes mouvements ſeront des contorſions. C'eſt lorſqu'on eſt bien ſûr de l'effet de ſa voix, de ſon geſte, de ſa figure;

Digitized by Google

qu'il eſt permis d'avoir de l'*ame*. La moindre crainte, l'inquiétude la plus légère a tout gâté, tout détruit, il n'y a plus d'illuſion. Voilà pourquoi les hommes d'eſprit ſont ordinairement les plus froids au théatre. Ils ſentent mieux que les autres ce qu'il faut faire; mais la crainte de le mal faire les arrête, & ils manquent l'effet. Si cependant, enhardis par une longue habitude, & raſſurés par des expériences heureuſes, ils oſent enfin ſe livrer à leurs mouvements, maîtres alors de tous les ſuffrages, ils pénètrent tous les cœurs des ſentiments dont ils ſont agités. L'*ame* des ſpectateurs leur eſt ſoumiſe, ils l'entraînent à leur ſuite, & leur pouvoir ſur elle eſt d'autant plus ſûr qu'il n'eſt jamais démenti par la réflexion.

Cette exploſion de l'*ame* a des dangers plus grands encore pour le chanteur que pour le ſimple acteur récitant. Pour émouvoir les autres il faut être ému ſoi-même; c'eſt une maxime, une citation triviale; mais cette émotion, que l'on éprouve, influe néceſſairement ſur la voix, à laquelle on permet bien un peu d'altération, mais qui ne doit jamais rien perdre de ſa juſteſſe, de ſa douceur, de ſa pureté. Animé d'une violente paſſion que vous voulez répandre, tous vos ſentiments à la fois cherchent à s'échapper de votre ſein. Craignez que leur précipitation ne nuiſe à la préciſion de la meſure, défendez-vous des pleurs réels qui reſſerrent le canal de la voix. Que vos ſoupirs ſoient meſurés; que vos ſanglots ſoient harmoniques; que vos accents ne ſoient jamais des cris. N'oubliez pas que vous chantez; que le chant eſt une imitation, & que l'imitation doit approcher de la nature, ſans être la nature elle-même. En outrant l'expreſſion, on en impoſe à la multitude, on a des ſuccès du moment, des acclamateurs en grand nombre, mais on n'obtient point le ſeul ſuffrage eſtimable, celui qui, avec le tems, ramène tous les autres, celui des vrais connoiſſeurs.

On n'a point d'*ame* pour s'être dit: j'aurai de l'*ame*; pour imiter le geſte animé de tel acteur, l'accent paſſionné de tel autre, pour s'exciter ſoi-même à des mouvements impétueux, déſordonnés. On a vu des acteurs remplir la ſcène à eux ſeuls, multiplier les geſtes, les cris, ne ſe mouvoir qu'avec violence, ſans exciter la plus légère ſenſation; d'autres, au contraire, ſans effort, ſans ſortir de place, par une ſeule inflexion née d'une ſenſibilité vraie, exciter l'enthouſiaſme & les tranſports.

Si l'*ame*, dans un chanteur dramatique, eſt l'effet d'une émotion intérieure & naturelle, il n'eſt donc pas poſſible de la lui communiquer, c'eſt à la nature ſeule qu'il peut la devoir. Il n'eſt guére plus facile d'aſſigner des loix à la manière dont il doit l'exprimer & en régler la marche, car la ſeule réflexion qui tendroit à en modérer l'effor à l'inſtant où il la déploye, ſuffiroit, comme nous l'avons dit, pour l'anéantir. C'eſt d'avance, & à l'aide d'une grande intelligence, qu'il connoîtra les mouvements où il peut s'y livrer, & le point juſte où il doit s'arrêter. Mettre de l'*ame* à tout, c'eſt affoiblir les effets que l'on veut produire; ſe laiſſer emporter juſqu'à l'exagération, c'eſt bleſſer la vérité. Ce dernier défaut, tout réel qu'il eſt, n'eſt pas le plus à craindre; il ſéduit du moins le vulgaire; & s'il eſt peu d'acteurs à qui la vérité dramatique ſoit bien connue, elle ne l'eſt guère plus parmi les ſpectateurs; cependant l'exagération eſt tout près du ridicule, & ſi l'on y touche, on eſt perdu. Le ridicule ne ſe pardonne jamais.

C'eſt ſur-tout dans la muſique de chambre; c'eſt dans les concerts qu'il faut ſe garder de l'exagération. Il doit y avoir, entre le chant exécuté au théatre & celui qui l'eſt en ſociété, la même différence qu'entre une repréſentation dramatique & une ſimple lecture. Vous pouvez, dans le premier cas, concourir à l'illuſion avec tout ce qui vous environne; dans le ſecond, il ſeroit extravagant de vouloir, à vous ſeul, la produire, quand tout la dément autour de vous. Cette chanteuſe qui, dans la chambre & en habit de ville, veut me rappeller la malheureuſe Didon ou la tendre Iphigénie, & qui, le papier à la main, par ſes yeux, ſon geſte, le ſon de ſa voix exprime des ſentiments factices à ſon amant qui n'eſt pas là, n'excite en moi que le rire. L'eſpece d'illuſion qu'on peut eſpérer au théatre a beſoin de la réunion de tous les acceſſoires; y prétendre alors qu'on en eſt privé, c'eſt n'offrir qu'un contraſte révoltant.

Il nous ſemble qu'au concert, il faut s'interdire de chanter avec *ame*: ce n'eſt pas dire qu'on doive affecter de la froideur dans ſa manière, il ſuffit d'y montrer de la ſenſibilité. C'eſt ici le cas de diſtinguer ces deux expreſſions qui ont une ſynonimie apparente. L'*ame* & la ſenſibilité doivent partir également de ceux qui veulent les communiquer aux autres. Elles ne diffèrent que dans les moyens de ſe manifeſter; on a de l'*ame* parce qu'on eſt ſenſible; mais cette ſenſibilité ſe développe plus ou moins au dehors. La ſenſibilité a des racines profondes; elle part du milieu du cœur, s'étend à ſa ſurface; mais ne ſe répand au-delà que comme une odeur douce. L'*ame* conſidérée comme expreſſion, n'a point de ſiège fixe; elle embraſſe toute l'exiſtence; toutes les facultés concourent à la communiquer; elle ſe répand comme un ſon bruyant. On exprime avec ſenſibilité des affections tranquilles; on peint avec *ame* des paſſions tumultueuſes. L'une eſt pénétrante, mais foible; l'autre a de l'énergie & de l'éclat. Un caractere violent & emporté mettra de l'*ame* & de la chaleur dans l'expreſſion des ſentiments les plus ſimples; un caractere doux & tendre ne mettra que de la ſenſibilité dans l'expreſſion des plus ardentes paſſions. On conçoit maintenant que la ſenſibilité doit ſuffire dans un concert où le chanteur ne peut être cenſé partager la ſituation qu'il exprime, & où les auditeurs ne-

mêmes ne ſont pas préparés à de grandes émotions.

Cette expreſſion a paſſé auſſi dans la muſique inſtrumentale. On dit jouer avec *ame* du violon, du hautbois, du clavecin. Cette *ame* ſe fait ſentir par des nuances du doux au fort, par des ſons renflés ſur les inſtrumens qui en ſont ſuſceptibles, par une certaine altération des valeurs de note, qui n'eſt point l'altération de la meſure, par un grand nombre de moyens dont il eſt plus aiſé de concevoir l'effet que de les définir. Vous ſentez qu'un muſicien a de l'*ame* à cela ſeul qu'il émeut la vôtre. La même muſique, également bien exécutée, peut exciter en vous l'enthouſiaſme ou l'ennui, ſuivant le caractere de celui qui la jouera. Ce n'eſt pas la perfection qui produira ſur vous la ſenſation la plus vive, c'eſt un certain amour dont l'artiſte eſt pénétré, qu'il répand ſur ce qu'il exécute, & qui s'exhale juſqu'à vous. L'*ame* eſt donc un ſentiment qu'on doit à la nature, & que l'étude ne donnera jamais. Ceux qui ne ſont animés que de l'ambition des ſuccès ou du deſir de la fortune, pourront, à force de travail, acquérir la froide perfection; mais ils n'auront jamais d'*ame* ni de véritable gloire, s'ils n'aiment leur art avec paſſion. (*M. Framery.*)

AMILA *ou* ALAMIRÉ *ou ſimplement* A. Les François diſent *amila*, & les Italiens *alamiré*. Ces derniers ſuivent encore la gamme de Guy d'Arezzo, & ſolfient par les muances. Voyez *Gamme*, *Solfier*, *muances*. Dans cette gamme, la note marquée par la lettre A change de nom, ſuivant la propriété dans laquelle on chante. Voyez *Propriété*. On la nomme *la* dans la propriété naturelle, *mi* dans celle de bémol, *re* dans celle de bécarre; elle eſt donc alternativement *la*, *mi* ou *ré*, & pour rappeller à la fois ces trois différents noms, on lui donne celui d'*alamire*.

Dans la gamme françoiſe ou gamme de *ſi*, le caractère A ſe trouvant le troiſieme, (les deux premiers ſont F. G.) On le nomme *mi*, tierce d'*ut*, quand on chante au naturel, & *la* tierce de *fa*, quand on chante par bémol. A, dans cette gamme, n'eſt donc que *mi* ou *la*: c'eſt pourquoi les François l'appellent ſeulement *amila*. Voyez *Gamme*. (*M. Ginguené.*)

AMOROSO. Voyez *Tendrement*. (*J. J. Rouſſeau.*)

AMPEIRA. (*muſiq. des anc.*) Ainſi ſe nommoit la ſeconde partie du nome *Pythien*, ſuivant *Strabon*. Voyez *Pythien, plément*.

ANACAMPTOS, terme de la muſique grecque, qui ſignifie une ſuite de notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'eſt le contraire de l'Euthia. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit auſſi le nom d'Anacamptoſa. Voyez *Mélopée*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ANACLÉTIQUE, *adj.* (*Muſique des anciens.*) Le mode ancien ou plutôt le nome *anaclétique* étoit propre à ceux qui fuyoient devant l'ennemi, ſuivant Maxime de Tyr.

ANACROUSIS, (*Muſiq. des anc.*) c'étoit le nom du prélude, ou de la premiere partie du nome Pythien, ſuivant Strabon. Voyez *Pythien*.

ANAPERA, (*Muſique des anciens*) ſorte de rhythme pour les flûtes, qui nous eſt inconnu.

ANDAMENTO. Ce mot italien, pris dans le ſens muſical, n'a point de correſpondant en notre langue. Il déſigne une partie de la fugue, ou plutôt une des trois eſpeces de *ſujets* que la fugue peut avoir. Voyez *Sujet*.

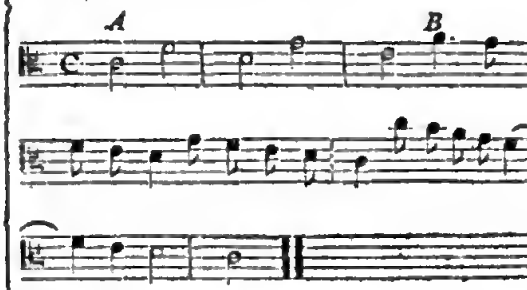
Si le *ſujet* eſt d'une juſte étendue, s'il n'eſt ni trop long ni trop court, & qu'il ne s'étende pas hors des cordes du ton, il ſe nomme proprement ſujet, *ſoggetto*.

S'il eſt trop court, & qu'il ne conſiſte qu'en un ſimple trait de chant, il dégénere en *attacco*, trait fort bon à employer dans le courant de la fugue, mais qui ne ſuffit pas pour en former le ſujet. Voyez *Attacco*.

Enfin s'il eſt trop étendu, s'il compoſe une phraſe muſicale, qui parcoure toutes les cordes du ton, ou même qui s'étende au-delà, & qui contienne deux ou même pluſieurs membres ou phraſes incidentes, les Italiens lui donnent le nom d'*andamento*, promenade.

Quoiqu'un compoſiteur puiſſe y déployer beaucoup d'art, les maîtres le défendent pourtant dans la muſique d'égliſe, comme donnant à l'auditeur trop de peine pour en ſaiſir l'enſemble.

Voici un *andamento* compoſé de deux parties ou phraſes; l'une depuis A juſqu'en B, l'autre depuis B juſqu'à la fin.



Voyez *Fugue*. (*M. Ginguené.*)

ANDANTE, *adj. pris ſubſtantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un air, déſigne, du lent au vite, le troiſieme des cinq principaux degrés diſtingués dans la muſique italienne. *Andante* eſt le participe du verbe italien *andare*, aller. Il caractériſe un mouvement marqué, ſans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on déſigne en françois par le mot *gracieuſement*. Voyez *Mouvement*. Le diminutif *andantino* indique un peu moins de gaieté dans la meſure, ce qu'il faut bien remarquer; le diminutif *larghetto*

Larghetto ſignifiant tout le contraire. Voyez *Largo*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet article de Rouſſeau eſt fait avec négligence; 1°. il dit que cet *adjectif* pris *ſubſtantivement* déſigne le troiſième des principaux degrés, &c. Ce mot, qui n'eſt point un *adjectif*, mais un participe, comme il le dit enſuite, pris *ſubſtantivement*, déſigne un morceau de muſique de ſymphonie, dont le mouvement eſt déterminé; ainſi on dit un *andante* d'Haydn, pour déſigner le ſecond morceau d'une ſymphonie de ce maître. « Ce quatuor commence par un *andante* & finit par un *allegro* ». Quand le mot *andante* déſigne un mouvement, il eſt pris alors *adverbialement*. 2°. Il dit que ce mot caractériſe un mouvement *marqué*, *ſans être gai*, & il ajoute qu'*andantino* indique un peu moins *de gaîté*. Il n'y a point de gaîté dans tout cela. La gaîté eſt un genre d'expreſſion, & il s'agit ici de mouvemens indépendans de l'expreſſion. (*M. Framery.*)

ANGLETERRE. (*Hiſtoire de la muſique en*) Malgré le peu de diſtance qui ſépare l'*Angleterre* de l'Irlande, le goût des Anglois pour la muſique, n'eſt ni auſſi ancien ni auſſi vif que celui des habitants de ce Royaume; tant il eſt vrai que le climat, qui influe beaucoup ſur les diſpoſitions d'un peuple pour les beaux arts, y influe peut être moins encore que les inſtitutions & les habitudes! En Irlande, les Bardes étoient l'ame de toutes les cérémonies publiques. Répandus dans toute l'iſle, leurs harpes & leurs chants avoient formé aux ſenſations muſicales les organes de la nation entière. Voyez l'article *Bardes*. Ils s'introduiſirent plus tard en *Angleterre*; ils y eurent moins de pouvoir, moins d'influence. Ce n'eſt, en quelque ſorte, que dans les premiers ſiècles du chriſtianiſme, que l'on commence à diſtinguer chez les Anglois quelques traces de leur goût pour la muſique; & quoiqu'il y ait dans ces foibles commencements une preuve que ce qui avoit manqué aux Anglois étoit plutôt la culture que la diſpoſition naturelle, on ne peut aſſigner chez eux de progrès ſenſibles que vers la fin du ſixième ſiècle.

Le moine Auguſtin ou Auſtin, qu'on appelle communément l'apôtre de l'*Angleterre*, envoyé, par le pape Grégoire le Grand, pour convertir les Saxons, leur apporta en même-tems la foi & la muſique d'égliſe.

Lorſqu'il fut admis, avec ſes compagnons miſſionnaires, à l'audience du roi Ethelbert, dans l'iſle de Thanet, ils approchèrent, dit l'hiſtorien Bede, en proceſſion, & chantant des *litanies*. Quand ils entrèrent enſuite dans la ville de Canterbury, ils chantèrent une *litanie*, & finirent par un *alleluia*. Ce fut donc en 596 que les Anglo-Saxons entendirent le chant Grégorien pour la première fois.

En 680, Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, fut envoyé par le pape Agathon pour inſtruire les moines de Weremouth dans l'art du chant. La réputation de ſon ſavoir étoit telle, que les maîtres de muſique de tous les autres monaſtères du nord allèrent l'entendre, & obtinrent de lui qu'il ouvrit des écoles pour enſeigner la muſique dans les autres villes du royaume de Northumberland.

Ces écoles en produiſirent d'autres, fondées par les diſciples de ce Jean le chanteur, & le goût du *chant romain* s'étendit bientôt dans toute l'iſle. La muſique & la maniere de chanter romaines, dit M. Burney, devinrent auſſi à la mode, dans ce ſiècle où il n'y avoit ni opéra, ni voix artificielles pour capuver les Anglois, que les compoſiteurs & les chanteurs Italiens le ſont aujourd'hui.

Alfred, qui fleurit à la fin du neuvième ſiècle, fut non-ſeulement un grand roi, un grand légiſlateur, un grand guerrier, un grand politique, mais un prince très-ſavant & un excellent muſicien.

Pendant ce ſiècle, la muſique étoit regardée ſans doute comme une partie très-importante d'une éducation cultivée, puiſqu'elle étoit miſe au nombre des quatre ſciences qui conſtituoient le *quadrivium* ou la première claſſe de la ſcience philoſophique, compoſée de muſique, arithmétique, géométrie & aſtronomie, comme le *trivium* l'étoit de grammaire, rhétorique & logique; mais la théorie & la pratique de cet art étoient ſi obſcures, ſi difficiles, ſi rebutantes, avant que la manière de noter, la meſure & les loix de l'harmonie fuſſent fixées, qu'il en coûtoit généralement neuf ou dix ans à la jeuneſſe pour l'étudier, & vraiſemblablement encore étoit-ce avec peu de fruit.

Alfred, qui ne ſavoit pas lire à douze ans, étoit déjà en état de répéter pluſieurs chanſons ſaxones, qu'il avoit appriſes en les entendant chanter par d'autres qui, peut-être eux-mêmes, ne les avoient appriſes que par tradition. On dit que cette eſpèce d'érudition, qui a ſouvent fait des progrès conſidérables, même parmi des barbares, fut un des premiers ſtimulans qui éveillèrent & développèrent ſon génie.

Tous les hiſtoriens rapportent l'hiſtoire d'Alfred, parcourant & épiant le camp des Danois, déguiſé en ménétrier ou joueur de harpe. Il étoit donc aſſez bon muſicien pour en impoſer pendant pluſieurs jours à ſes ennemis. Cet excellent prince ne ſe contenta pas d'encourager & de protéger la *pratique* de la muſique, il fonda encore, en 886, une chaire à Oxford pour l'enſeigner comme *ſcience*.

Pluſieurs écrivains allemands ont parlé de *Saint-Dunſtan*, non-ſeulement comme d'un grand muſicien, mais comme de l'inventeur de la muſique à quatre parties. Cette erreur eſt venue de la reſſemblance de ſon nom avec celui de *Dunſtable*, l'un des plus anciens auteurs anglois qui ait écrit ſur la muſique. Au moins eſt-il vrai que la muſi-

que à quatre parties n'étoit pas connue en *Angleterre*, ni même dans le reſte de l'Europe, au dixième ſiècle, & Dunſtan mourut en 988.

Mais il eſt certain qu'il étoit très-ſavant en muſique : on ſe ſervit même de ſon ſavoir dans cet art pour le convaincre de ſortilége. Dans l'accuſation de magie qu'on intenta devant le roi contre ce turbulent prélat, on lui reprocha d'avoir conſtruit, par le ſecours du diable, une harpe qui, non-ſeulement marchoit toute ſeule, mais qui jouoit auſſi ſans aucun ſecours humain.

Juſqu'alors toute la ſcience muſicale conſiſtoit en quelques chants, qu'on appliquoit, ſuivant le rite romain, aux pſeaumes & aux hymnes de l'égliſe, & qui étoient accompagnés de l'orgue. Cet inſtrument commençoit à devenir commun. Dunſtan en donna un à l'abbaye de Malmesbury, & il fit enſuite le même préſent à pluſieurs égliſes ou monaſtères.

Le ſiècle ſuivant (*a*) eſt l'époque des découvertes de Guy d'Arezzo en Italie & des progrès conſidérables qu'il fit faire à l'art. Sa méthode ne tarda point à ſe répandre en Angleterre, comme dans toute l'Europe.

Si l'on en croit un hiſtorien du douzième ſiècle (*b*), les Anglois, de ſon tems, étoient ſi avancés en muſique, que les gens du peuple même ſe raſſembloient pour chanter en parties : autant de têtes, dit-il, autant de parties différentes, qui ſe réuniſſent dans la plus douce & la plus harmonieuſe conſonnance Dans les provinces du nord le même uſage ſubſiſtoit, avec cette différence qu'on y chantoit ſeulement en duo, l'une des voix faiſant la partie aigue, & l'autre murmurant au-deſſous ; & ce qu'il y avoit de plus ſurprenant, c'eſt que les enfans même étoient à peine en état de parler, qu'ils chantoient de cette manière.

Mais on peut ſe permettre ſur ce fait la même incrédulité que témoigne M. Burney ; on peut obſerver avec lui qu'il ſuffit d'avoir la moindre idée des règles du contrepoint, & de la difficulté du chant à pluſieurs parties, pour ſe figurer ce que devoit être l'harmonie réſultante de toutes les voix réunies de ce peuple de chanteurs, ſur-tout dans un tems où le contrepoint ne faiſoit que de naître, & n'étoit même encore, dans tout le reſte de l'Europe, qu'une eſpèce de faux-bourdon à deux parties.

Il n'y a donc d'un peu vraiſemblable que les chants en duo des Anglois ſeptentrionaux. Les écoles établies depuis long-tems dans cette contrée, & dirigées par des maîtres romains, y avoient répandu la bonne muſique, & ces maîtres y avoient ſans doute apporté, dès ſa naiſſance, le *diſcant* ou double chant, dont l'accompagnement de l'orgue avoit donné l'idée, & qui avoit retenu par cette raiſon le nom d'*organum*. Voyez *diſcant*, *organum*, *organiſer*.

Quant à ces enfans nouveaux nés, qui chantoient, pour ainſi dire, avant de parler, il faut, avec le même auteur, les mettre au rang des fables, & refuſer de les admettre dans ſa croyance muſicale.

Quoiqu'il en ſoit, dès ces premiers tems, ce n'étoit pas ſeulement la pratique de la muſique qui étoit connue en *Angleterre*. Depuis les écoles fondées au ſeptième ſiècle par Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, & par ſes diſciples, l'art, tel qu'il étoit alors, cultivé dans preſque tous les couvens, avoit fait une des principales occupations de la vie monaſtique ; ce qui produiſit un nombre infini de traités écrits en latin barbare. Dans les âges ſuivants, à meſure que la muſique faiſoit de nouveaux progrès, une nouvelle génération de mauvais latiniſtes s'empreſſoit d'en développer les principes ; enfin, le treizième ſiècle produiſit un écrivain qui a laiſſé le traité le plus complet & le plus méthodique qui eut exiſté juſqu'alors dans cette iſle. C'eſt Walter-Odington, moine d'Evesham, auſſi ſavant en aſtronomie & dans les mathématiques en général, qu'il l'étoit en muſique. M. Burney cite cet ouvrage manuſcrit d'après une copie conſervée à Cambridge dans la bibliothèque du collège de Bénet, & il dit qu'il l'a trouvé ſi abondant & ſi complet, relativement à toutes les parties de la muſique connues du tems de l'auteur, que ſi l'on perdoit tout ce qui en avoit été écrit avant lui, nos connoiſſances n'en ſeroient pas diminuées, pourvu qu'on publiât ce manuſcrit.

L'*Angleterre* fut toujours de niveau avec les autres nations de l'Europe pour tous les progrès que fit la muſique, tant à l'égard de l'harmonie, que de la meſure & du chant. Il eſt certain que, pendant le quatorzième & le quinzième ſiècles, cet art y étoit généralement cultivé ; qu'on y pratiquoit le même contrepoint qu'en Italie & en France, & que l'on commençoit à créer ſur la langue nationale des chants, imités de ceux de l'Egliſe, accompagnés ſouvent d'une harmonie auſſi ſimple & auſſi auſtère.

Il paroit que l'orgue étoit toujours le ſeul accompagnement de la muſique ſacrée, & la harpe, conſervée ſans doute depuis les anciens Bardes, l'accompagnement ordinaire de la muſique profane. Au couronnement de Henri V, en 1413, il n'y avoit, dit-on, pour tous inſtruments que ſes harpes ; mais ſi l'on en croit l'hiſtorien de ce prince, le nombre de ces harpes qui ſe trouva dans la ſalle de cérémonie étoit prodigieux.

Ce prince cependant *n'aimoit pas la muſique*, ou du moins la louange ; car il défendit, par un édit, aux poëtes & aux muſiciens de célébrer ſes victoires. En dépit de cette défenſe, la plus ancienne chanſon angloiſe qui exiſte eſt celle qui fut compoſée après la bataille d'Azincourt, gagnée

(*a*) Le onzième.

(*b*) *Giraldus Cambrenſis* : *Cambriæ deſcriptio*, cap. XLI.

Digitized by Google

par ce roi ſur les François, en 1415. Elle s'eſt trouvée dans une collection du collége de la Magdeleine, à Cambridge; elle eſt notée ſur papier vélin, en notes Grégoriennes. Nous la donnons (v. *les pl fig.* 21) telle que M. Burney l'a déchiffrée, & pour ainſi dire traduite en notes modernes. — Elle a ſix couplets en vieil anglois, & chacun de ces couplets ſe termine en chœur par le refrain latin.

Deo gratias anglia
Redde pro victoria.

Henri VI ne donna point d'édits contre la muſique. Les *ménétriers* ſe multiplièrent beaucoup ſous ſon règne, malgré les troubles & les malheurs dont il fut traverſé, & l'on a remarqué que dans les cérémonies publiques, ils étoient payés plus cher que le clergé.

C'eſt alors que fleurirent deux muſiciens, dont les noms ſont encore très-célèbres chez les Anglois, Jean Dunſtable & Jean Hambois. Le premier, que quelques auteurs Allemands ont confondu mal-à-propos avec S. Dunſtan, compoſa un traité ſur la muſique meſurée, *de menſurabili muſicâ*, qui s'eſt perdu; mais qui a été cité par quelques écrivains, ou contemporains, ou venus peu de tems après lui. Il fit auſſi beaucoup de muſique, dont il ne reſte que quelques fragments, conſervés par Graſorius & par Morley.

Le docteur Jean Hambois paſſe pour avoir été très-inſtruit dans tous les arts; mais il avoit fait de la muſique ſa principale étude, & ceux qui ont écrit ſa vie aſſurent que pour la connoiſſance de l'harmonie, la combinaiſon des conſonnances, l'art de préparer & de ſauver les diſſonnances, il étoit ſupérieur à tous ſes contemporains; il prit ſes degrés en muſique & fut reçu docteur: on ne ſait préciſément ſi ce fut dans l'univerſité de Cambridge ou dans celle d'Oxford.

L'*Angleterre* eſt le ſeul pays où la muſique ait été aſſez conſidérée pour élever au doctorat; & l'on peut dire qu'on n'y traite pas légèrement cette ſcience, puiſque les ſtatuts de l'univerſité d'Oxford obligent à faire preuve de ſept ans d'étude & de pratique, avant d'être admis au grade de Bachelier, & de cinq autres années depuis l'admiſſion à ce grade, pour aſpirer à celui de docteur. Il faut de plus, pour le baccalauréat, faire exécuter publiquement des morceaux de muſique à cinq parties, dans une ſéance indiquée & affichée trois jours d'avance; & pour le doctorat, des morceaux à ſix & à huit parties: il eſt ſingulier que cet uſage, qui remonte juſqu'au quinzième ſiècle, n'ait encore été imité par aucune des nations de l'Europe.

Sous le règne d'Edouard IV, la muſique reçut de nouveaux encouragements. Il permit aux ménétriers, qui juſqu'alors étoient errants & ſéparés, de ſe réunir en corps & de former une communauté, ſous la direction d'un chef, à qui il donna le titre de *Maréchal* des ménétriers, par ſes lettres-patentes du 24 avril 1469.

On fait auſſi remonter à ce roi l'établiſſement de la chapelle royale & de la troupe des muſiciens du roi, qui ſubſiſtent encore aujourd'hui; ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on trouve dans le *livre* qui contient un réglement général pour l'entretien de ſa maiſon, un détail très-circonſtancié des fonctions de tous les muſiciens qu'il fixa près de lui, tant pour ſon amuſement, que pour le ſervice de ſa chapelle.

Vers la fin du quinzième ſiècle, un grand nombre de compoſiteurs ſe diſtinguèrent non-ſeulement dans la muſique d'égliſe, mais dans celle qu'on nommoit profane, *ſecular*, c'eſt-à-dire, qui étoit adaptée à des paroles angloiſes ſur des ſujets non-religieux. Celui de ces anciens compoſiteurs qui paroît mériter le plus d'eſtime eſt Robert Fairfax, qui fut docteur en muſique à l'univerſité de Cambridge. Ses chants, ainſi que ceux de ſes contemporains, ont quelque choſe de rude & de ſauvage; peut être faut-il en accuſer les vers qu'ils mettoient en muſique. La langue angloiſe, qui nous paroît encore aujourd'hui peu muſicale, étoit, pour ainſi dire, alors dans ſon enfance, & la prononciation, qui s'eſt beaucoup adoucie, ſe reſſentoit trop encore de ſon origine toute barbare, pour ſe prêter facilement aux inflexions de la muſique, ou plutôt pour ne lui pas communiquer les ſiennes.

Ce qui nous confirmeroit dans cette opinion, c'eſt que les chants eccléſiaſtiques de ce même Fairfax, de Taverner, de Jean Shephard, du docteur Tye & des autres maîtres de ce ſiècle, ont plus de douceur & de naturel que leurs chants profanes; c'eſt cependant par ces derniers qu'ils ſe firent aimer de leurs contemporains. Les ménétriers les chantoient en s'accompagnant du luth & du rebec (eſpèce de violon). Ils alloient ainſi offrir leurs talents chez les ſeigneurs qui avoient la réputation d'aimer la muſique, & ſur-tout celle de la bien payer. Pluſieurs de ces ſeigneurs en avoient à leur ſolde, & l'on trouve dans l'état de dépenſe de la maiſon d'un ancien Comte de Northumberland, un long détail du ſervice des ménétriers & de leurs ſalaires. Ce même Comte établit, en 1512, dans un de ſes châteaux de Yorkshire, une chapelle dont la muſique étoit auſſi nombreuſe que celle d'une cathédrale.

Son fils, ſixième du nom, hérita de ſon goût pour la muſique; mais ſa paſſion pour Anne de Boulen ayant cauſé ſa diſgrace, le cardinal de Wolſey, ſon ennemi, abuſa de ſon pouvoir au point d'exiger que le comte lui cédât, pour ſa propre chapelle, les livres d'égliſe & les antiphonaires que ſon père lui avoit laiſſés.

La chapelle de ce cardinal égaloit en magnificence, & même, diſent les hiſtoriens, ſembloit ſurpaſſer celle du pontife romain.

Le cruel & vindicatif Henri VIII avoit fait dans ſa jeuneſſe une étude ſérieuſe de la muſique. Il avoit même compoſé deux meſſes entières, qu'il faiſoit ſouvent exécuter dans ſa chapelle.

Il eſt à remarquer que dans l'eſpace de trente ans les muſiciens favoris de trois reines d'*Angleterre* furent enveloppés dans la ruine de leurs maîtreſſes & ſacrifiés aux ſoupçons & à la vengeance.

Mark Smeaton, muſicien au ſervice d'Anne de Boulen, & ſon premier valet de-chambre, fut exécuté le 12 mai 1336.

Thomas Abel, qui enſeignoit la muſique & la grammaire à la reine Catherine, autre femme de Henri VIII, ayant écrit un traité : *De non diſſolvendo Henrici & Catharinæ matrimonio*, fut pendu & écartelé le 30 juillet 1540.

Enfin David Rizzio, ſecrétaire de la reine Marie d'Ecoſſe, fut aſſaſſiné en ſa préſence le 9 mars 1565.

La rupture de Henri VIII avec le pape, n'apporta d'abord qu'un leger changement à la muſique. On ſe contenta de mettre des paroles angloiſes à la place des paroles latines. Pluſieurs prélats anglicans ſe firent gloire de travailler à cette traduction, & l'archevêque Cranmer rédigea lui-même, par ordre du Roi, les litanies & pluſieurs hymnes pour les fêtes ſolemnelles.

Mais l'époque de la réformation, qui ſignala le milieu du ſeizième ſiecle, rompant toute liaiſon entre la cour de Londres & celle de Rome, les chants de l'égliſe romaine qui avoient regné juſqu'alors, & que la muſique même profane n'avoit fait qu'imiter, diſparurent, & la muſique plus libre, devint auſſi plus nationale, juſqu'au tems où l'*Angleterre* devoit être conquiſe par les chants profanes de l'Italie, comme elle l'avoit été d'abord par ſes chants ſacrés.

Pour cette derniére époque, qui eſt la plus intéreſſante, il nous manque un guide que nous avons ſuivi dans tout ce qui précéde. M. Burney n'a conduit que juſques-là ſon hiſtoire générale de la muſique, & quoique d'autres écrivains aient parlé de la muſique angloiſe, nous perdrions trop à ne pas attendre la ſuite de ſon ouvrage. Elle doit paroître inceſſamment; mais pour ne pas retarder le cours de l'impreſſion, nous rejetterons ce qui nous reſte à dire ſur ce ſujet, au mot *Angleterre*, dans les additions qui ſeront miſes à la fin de ce volume. Voyez auſſi les articles *Ecoſſe* & *Irlande*. (*M. Ginguené.*)

ANGLOISE. ſ. f. (*Muſique*) On donne le nom d'*angloiſe* aux airs de contredanſes angloiſes, & aux contredanſes même. On fait les *angloiſes* en toutes ſortes de meſures : le mouvement en eſt vif, & quand il n'y a que le mot *angloiſe* à la tête d'une piéce, il eſt toujours *preſto*. (*M. de Caſtillon.*)

ANIMÉ, *adj.* Ce mot mis à la tête d'un morceau de muſique, & joint ordinairement à un autre mot qui indique le mouvement, ajoute un degré de plus à ſa vivacité. Il répond aux mots italiens *con moto*, *con brio*, & devroit leur être ſubſtitué par les compoſiteurs françois. Dans le temps où la muſique italienne, mieux connue parmi nous, a triomphé de notre ancienne muſique françoiſe, a fait ſentir la néceſſité d'une révolution, nos jeunes compoſiteurs ont étudié les partitions italiennes, en ont copié les formes & les mots, ce qui étoit plus aiſé que d'en imiter l'élégance & la ſimplicité. Quand on avoit mis à la tête d'un air *adagio con paſſione*, ou quelque choſe ſemblable, on croyoit avoir fait un morceau de muſique italienne. C'étoit ſur-tout pour l'indication des mouvements, dont toutes les nuances ſont importantes, qu'il falloit ſe garder d'employer des mots qui ne ſont pas généralement entendus. Il falloit tâcher de prendre aux Italiens leur ſtyle, & leur laiſſer leurs mots dont nous n'avions pas beſoin. Ils indiquent les mouvements dans leur langue, pourquoi ne pas les indiquer dans la nôtre? On n'entendroit pas diſputer, comme on le fait encore quelque fois dans les orcheſtres, ſur le véritable mouvement d'un *cantabile* ou d'un *allegro*.

Lorſque ce mot *animé* ſe trouve dans le cours d'un morceau, il indique que, ſans changer de meſure, le mouvement doit être précipité. (*M. Framery.*)

ANONNER, *v. n.* C'eſt déchiffrer avec peine & en héſitant la muſique qu'on a ſous les yeux. (*J. J. Rouſſeau.*)

ANONNER. La muſique, conſidérée comme langue (voyez *langue*) a ſes élémens, ſon ortographe, ſa ponctuation, ſa proſodie, en un mot ſa grammaire & ſa poétique. On peut donc parler, lire, réciter, déclamer en muſique, comme dans toute autre langue. Ce ſont ces différentes opérations qu'on déſigne ſous le nom générique d'exécution. *Anonner*, bégayer, bredouiller, croquer, ſont des vices d'exécution auſſi communs en muſique que dans le langage ordinaire. *Anonner*, c'eſt exécuter avec peine & comme en épellant; ce qui vient du défaut d'exercice. Bégayer eſt un vice de l'organe (j'entends par ce mot indiſtinctement, l'organe vocal, les doigts ou l'inſtrument), qui fait manger des ſons, qui en fait répéter d'autres lentement ou avec précipitation. Bredouiller, c'eſt jouer la note, mais ſans netteté, ſans à plomb, ſans faire ſentir, ni rime, ni meſure, ni ponctuation. On anonne, parce qu'on n'eſt pas aſſez familier avec la lecture des pieces ou avec ſon inſtrument. On bégaie parce qu'on n'a pas les doigts aſſez ſouples ou parce que les touches de l'inſtrument ne parlent pas; ce qui arrive ſouvent ſur un clavecin mal entretenu ou ſur un orgue dont les touches ſont trop dures. On bredouille, parce qu'on s'eſt habitué à jouer ſeul, trop vite ou trop long tems.

Mais de tous les vices d'exécution, le plus révoltant c'eſt celui de ces muſiciens étrangers qui viennent

dans la capitale faire parade de leurs tours de force, pour leſquels il n'y a point de difficulté dans la muſique la plus difficile; mais qui ne ſavent jouer que la note, ſans ſaiſir le goût des pièces, ſans mettre ni vie, ni ſentiment ni chaleur dans leur jeu. Voyez *croque-note*.

Lorſqu'on eſt ſujet à bredouiller, il faut, 1°. répéter de tems à autre ſes gammes; d'abord ſyllabiquement, c'eſt-à-dire en faiſant rigoureuſement toutes les notes d'égale valeur; puis égales de deux en deux; enſuite de trois en trois, &c. & conſervant, autant qu'il eſt poſſible, le même mouvement, qui ne doit être ni trop lent ni trop précipité; car il eſt également difficile de conſerver la meſure en prenant l'un ou l'autre.

2°. Il faut ſur-tout éviter, lorſqu'on étudie, de rallentir le mouvement dans les phraſes difficiles; mais il faut s'aſtreindre à jouer en entier tout le morceau, d'abord aſſez lentement, pour pouvoir l'exécuter d'un mouvement uniforme; on l'accélère inſenſiblement à chaque fois qu'on recommence, juſqu'à ce qu'on puiſſe exécuter le tout leſtement & dans le mouvement convenable. Sans cette attention, on n'acquerra jamais l'habitude de jouer correctement & en meſure. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTICIPATION, ſ. f. (*Muſiq.*) Comme en rhétorique, on appelle *anticipation* lorſqu'un orateur réfute d'avance les objections qu'on pourroit lui faire; de même en muſique on appelle *anticipation* lorſque le compoſiteur fait entendre une note ou un accord avant le tems.

L'*anticipation* eſt de pluſieurs ſortes.

1°. L'*anticipation de la note*, lorſqu'on fait entendre une note plutôt qu'on ne le devroit ſuivant l'harmonie, ce qui dépend uniquement du compoſiteur; bien entendu pourtant que l'*anticipation* ſe faſſe diatoniquement & non par ſaut: lorſque la note anticipée fait conſonnance, on peut, à mon avis, faire l'*anticipation* diatoniquement ou par ſaut à volonté. L'*anticipation* de la note ſe pratique dans le deſſus & dans la baſſe. Voyez *planches de muſique*, *fig.* 22 & 23, *ſuppl.*

2° L'*anticipation de l'accord*, lorſque dans l'accompagnement on frappe un accord ſur la pauſe ou ſur la note qui précède celle qui porte l'accord, au lieu de le frapper ſur la note même. L'*anticipation de l'accord* ſur une note a lieu lorſque la baſſe-continue eſt figurée ou lorſqu'elle a des notes ſyncopées. Voyez *planches de muſique*, *figures* 24 & 25. Les *anticipations* ſur la pauſe, *figure* 24, ſont trop viſibles pour être indiquées. Quant à celles ſur la note, l'accord de *fa* eſt anticipé ſur le *mi* de la *fig.* 25, lettre *a*; celui de *ſol*, l'eſt ſur *fa* en *b*; celui de *re*, l'eſt ſur *mi* en *c*, &c.

3°. Quelques muſiciens appellent *anticipation de tranſition*, ce que nous rangeons parmi les ellipſes. Voyez *Ellipſe*.

4°. Enfin, il y a l'*anticipation du ſauvement des diſſonances*, c'eſt-à-dire, que le ton ſur lequel la diſſonance ſe doit ſauver, ſe trouve dans une partie en même-tems que la diſſonance eſt dans une autre, & reſte pendant que la diſſonance deſcend pour ſe ſauver.

On ne pratique guère l'*anticipation* du ſauvement de la diſſonance, que ſur les accords de neuvième & ſur leurs dérivés, & on y obſerve les précautions ſuivantes.

1°. La note ou ton même ſur lequel doit ſe ſauver la diſſonance, doit toujours reſter vuide, & l'*anticipation* doit être dans une autre partie inſtrumentale, ou dans une autre octave: par exemple dans l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, *figure* 26, *planches de muſique*, l'*ut* du deſſus, ſur lequel ſe ſauve la diſſonance *re*, ne ſe frappe qu'après le *re*, & c'eſt l'*ut* à l'octave au-deſſous qui a fait l'*anticipation*. Lorſque l'on pratique l'*anticipation* dans deux parties inſtrumentales différentes, ou dans deux parties de chant, on peut à toute force donner à une des parties la note même ſur laquelle ſe ſauve la diſſonance, parce que la partie diſſonante peut toujours deſcendre ſur la note qui forme le ſauvement, mais jamais cela ne peut avoir lieu ſur le clavecin ou l'orgue.

2°. Les meilleures *anticipations* ſe font ſur les diſſonances qui ſe ſauvent en deſcendant d'un ton; celles qui deſcendent d'un ſemi-ton majeur ſont moins ſupportables, parce que dans ce cas la diſſonance & la note anticipée ſont entr'elles une neuvième mineure qui, par ſa nature, diſſonne plus que la majeure. Enfin ſi la diſſonance ſe ſauve ſur un dièze ou bécarre accidentel, l'*anticipation* du ſauvement eſt impraticable, non-ſeulement à cauſe de la neuvième mineure qui a lieu, comme dans le cas précédent, mais encore parce qu'il eſt défendu de doubler les dièzes ou bécarres accidentels. Une raiſon encore plus forte & qui renferme en quelque façon les deux autres, c'eſt qu'on donneroit une impreſſion trop profonde d'un mode relatif, & qu'il faut toujours que le mode principal règne; on pourroit donc ſe ſervir de cette dernière *anticipation* pour une expreſſion dure, & pour paſſer en même-tems dans un autre mode, ſans revenir enſuite dans celui qu'on a quitté.

3°. Enfin toutes les *anticipations* du ſauvement de la diſſonance dérivant des accords de neuvième, il faut y obſerver les mêmes précautions que dans les accords de neuvième: par exemple la baſſe-continue doit toujours arriver en montant à la note qui porte la neuvième. Voyez *Neuvieme*, &c. de même on doit arriver en montant à toute note de baſſe-continue ſur laquelle on veut pratiquer une *anticipation*, &c.

Les accords de neuvième ſur leſquels on ſe ſert de l'*anticipation*, ſont ordinairement; 1°. l'accord de neuvième, quinte & tierce, 2°. celui de neuvième, ſixte & tierce; 3°. celui de neuvième & petite ſixte majeure; 4°. l'accord de neuvième, ſeptième & tierce.

De l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, dans l'accord de neuvième, quinte & tierce, on

tire par le renverſement, 1°. celui de la ſeptième en mettant la tierce au grave; 2°. l'*anticipation* du ſauvement de la quinte, traitée comme diſſonance. Voyez *Quinte*, en mettant la quinte au grave. Voyez *fig.* 27 & 28 *pl. de muſique.*

De l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, dans l'accord de neuvième, ſixte & tierce, on ne peut tirer que l'*anticipation* du ſauvement de la quarte dans l'accord de quinte & quarte ou douzième. Voyez *figures* 29 & 30, *planches de muſique.*

De celle du ſauvement de la neuvième, accompagnée de l'accord de petite ſixte, on obtient, en mettant la quarte au grave, l'*anticipation* du ſauvement de la ſixte dans l'accord de ſeptième & ſixte. Voyez *figures* 3 & 23, *planches de muſique.*

Enfin l'*anticipation* du ſauvement de la neuvième, accompagnée de ſeptième & tierce, nous fournit celle du ſauvement de la tierce, traitée comme diſſonance, dans l'accord de petite ſixte majeure, en portant la ſeptième au grave. Voyez *fig.* 33 & 34, *planches de muſique.*

Il eſt à remarquer que dans le renverſement de cette dernière *anticipation*, il ſe trouve un *la* faiſant la ſixte de la baſſe *ut*, & un *ſol* faiſant la ſixte de la baſſe *ſi*, qui ne ſe trouvent point dans les accords primitifs; ce qui provient de ce que ce *la* & ce *ſol* appartiennent réellement aux accords primitifs, mais qu'on a été obligé de les retrancher dans le renverſement pour éviter les quintes de ſuite, car cette modulation revient au fond à celle qui eſt marquée, *fig.* 35, *planches de muſique.*

* Cet article, qui ne laiſſe pas d'être obſcur & compliqué, peut, à ce qu'il nous ſemble, être fort éclairci par ce que nous avons dit des accords de ſuppoſition. Voyez *Accords.* Il eſt toujours permis de mêler les notes de l'accord qui précèdent avec celles de l'accord qui ſuit, pourvu qu'on ne multiplie pas trop les diſſonances, & qu'elles ſe ſauvent de la manière qui leur convient. En outre:

Puiſqu'on peut prolonger un accord ou quelques notes d'un accord ſur une note de baſſe, qui eſt deſtinée à porter une autre harmonie; on peut de même faire entendre cette note de baſſe un *demi-tems*, avant celui où elle devoit être entendue; l'effet en eſt le même. (*M. Framery.*)

ANTICIPER, *v. n.* C'eſt faire ou pratiquer une anticipation.

ANTIENNE, *ſ. f.* (*Hiſt. Eccl.*) en latin *antiphona*, du grec ἀντὶ, *contre*, & φωνὴ *voix*, *ſon.*

Les *antiennes* ont été ainſi nommées, parce que, dans l'origine, on les chantoit à deux chœurs, qui ſe répondoient alternativement; & l'on comprenoit ſous ce titre les hymnes & les pſeaumes que l'on chantoit dans l'égliſe. S. Ignace, diſciple des apôtres, a été, ſelon Socrate, l'auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, & S. Ambroiſe l'a introduite chez les Latins. Théodoret en attribue l'origine à Diodore & à Flavien.

Quoi qu'il en ſoit, on comprenoit ſous ce titre tout ce qui ſe chantoit dans l'égliſe par deux chœurs alternativement. Aujourd'hui la ſignification de ce terme eſt reſtreinte à certains paſſages courts tirés de l'écriture, qui conviennent au myſtère, à la vie, ou à la dignité du ſaint dont on célèbre la fête, & qui, ſoit dans le chant, ſoit dans la récitation de l'office, précèdent les pſeaumes & les cantiques. Le nombre des *antiennes* varie ſuivant la ſolemnité plus ou moins grande des offices. Les matines des grandes fêtes ont neuf *antiennes* propres; les laudes & les vêpres, chacune cinq *antiennes* propres; chacune des heures canoniales a une des *antiennes* des laudes, excepté la quatrième. Les cantiques *benedictus* & *magnificat* ont auſſi leurs *antiennes* propres, auſſi bien que le *nunc dimittis*; & les trois pſeaumes de complies n'ont qu'une *antienne* propre. Dans d'autres offices moins ſolemnels, comme les ſemi-doubles, le nombre des *antiennes* eſt à 3 matines, une pour chaque nocturne, cinq à laudes, & celle du *benedictus*; une priſe de celles des laudes pour chacune des heures canoniales; ſix à vêpres, y compris celle du *magnificat*; une à complies pour les pſeaumes, & une pour le cantique *nunc dimittis.* L'intonation de l'*antienne* doit toujours régler celle du pſeaume. Les premiers mots de l'*antienne* ſont adreſſés par un choriſte à quelque perſonne du clergé, qui la répète; c'eſt ce qui s'appelle *impoſer* & *entonner* une *antienne.* Dans l'office romain, après l'impoſition de l'*antienne*, le chœur pourſuit & la chante toute entière, avant le pſeaume; & quand le pſeaume eſt fini, le chœur reprend l'*antienne* (*a*). Dans d'autres égliſes, après l'impoſition de l'*antienne*, le choriſte commence le pſeaume, & ce n'eſt qu'après le pſeaume que tout le chœur chante l'*antienne.*

On donne auſſi le nom d'*antienne* à quelques prières particulières, que l'égliſe romaine chante en l'honneur de la ſainte Vierge, & qui ſont ſuivies d'un verſet, & d'une oraiſon tels que le *ſalve regina*, *regina cœli*, &c. Voyez *Verſet*, *Oraiſon*, *Oremus.*

ANTIENNE. La définition qu'en donne Rouſſeau n'eſt point exacte; 1°. elle ne convient point aux *antiennes* de ſtation, de commémoraiſon, de proceſſion, qui ne ſont ni ſuivies, ni précédées de pſeaumes; 2°. il y a quelques égliſes où l'on chante entièrement l'*antienne* avant & après le pſeaume; mais l'uſage le plus généralement reçu eſt d'entonner ſeulement les deux ou trois premiers mots de

(*a*) L'on chante l'*antienne* en entier avant les pſeaumes, à matines, à laudes & à vêpres ſeulement, dans les fêtes doubles. Voyez *Thomaſſin*, *dans ſa préface*, *à l'antico antifonario romano.*

l'*antienne*, & quelquefois un ſeul, avant le pſeaume, afin de donner le ton, & de ne chanter entièrement l'*antienne* qu'après le pſeaume ou cantique.

On nomme *grandes antiennes* celles qui ne ſont point accompagnées d'un pſeaume. Leur chant doit être plus pompeux, plus ſolemnel que celui des *antiennes* ordinaires. Il en eſt de même des *antiennes* des cantiques *magnificat* & *benedictus*. Voyez *Pſalmodie*, *intonation*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTIPHONIE, *ſ. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette eſpèce de ſymphonie qui s'exécutoit par diverſes voix ou par divers inſtruments, à l'octave ou à la double octave, par oppoſition à celle qui s'exécutoit à l'uniſſon & qu'ils appelloient homophonie. Voyez *Symphonie*, *Homophonie*. Ce mot vient d'ἀντὶ contre, & de φωνὴ voix, comme qui diroit oppoſition de voix. (*J. J. Rouſſeau.*)

ANTIPHONIER *ou* ANTIPHONAIRE, *ſ. m.* Livre qui contient en note les antiennes & autres chants dont on uſe dans l'égliſe catholique. (*J. J. Rouſſeau.*)

ANTIPHONIER. On n'appelle ainſi que le livre qui contient les antiennes. Lorſqu'il renferme en même-tems les pſeaumes & les hymnes, on le nomme *Veſpéral*; celui qui contient les chants de la meſſe ſe nomme *Graduel*. Le proceſſional contient le chant des bénédictions, des ſtations, des proceſſions. Le chant des enterrements ſe trouve dans le *Rituel*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ANTIPHONIER *ou* ANTIPHONAIRE. Les ſavants en contrepoint eccléſiaſtique, eſtiment particulièrement l'*antiphonaire* de Cîteaux, que S. Bernard fit corriger avec beaucoup d'application & de ſoin dans le onzième ſiècle. Il y fixa, d'une manière ſtable, le ton de pluſieurs antiennes, qui étoit encore indécis. Voyez *dans les Œuvres de S. Bernard le Traité du chant, ou corrections de l'antiphonaire, édition de Paris, tome* 2. (*M. Ginguené.*)

A-PLOMB, terme métaphorique qui indique de la préciſion dans la meſure, ſoit pour la voix, ſoit pour les inſtruments. On chante d'*à-plomb*, lorſque l'on fait ſentir ſans dureté, mais avec une juſteſſe rigoureuſe, les tems forts de chaque meſure. Tel violon manque d'*à plomb*, parce qu'il traine, parce que, donnant à quelques notes trop de valeur, il ne ſe trouve pas arrivé avec les autres au commencement de la meſure, & les oblige à la ralentir ou à manquer d'enſemble. Quelques perſonnes déſapprouvent l'emploi de cette expreſſion qui nous ſemble cependant préſenter une image fort juſte. (*M. Framery.*)

APODIPNE *ou* APODEIPNE, (*Muſiq. des anc.*) chanſons des Grecs pour l'après-ſouper. Les latins les appelloient *poſt-cœnia*.

APOTHETE *ou* APOTHETUS, (*Muſique ancienne*) nom d'un air de flûte des anciens. Voyez *Flûte*.

APOTOME, *ſ. m.* Ce qui reſte d'un ton majeur après qu'on en a retranché un limma, qui eſt un intervalle moindre d'un comma que le ſemi-ton majeur; par conſéquent l'*apotome* eſt d'un comma plus grand que le ſemi-ton moyen. Voyez *Comma*, *Semi-ton*.

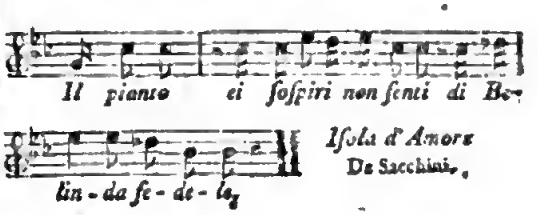
Les Grecs qui n'ignoroient pas que le ton majeur ne peut, par des diviſions rationelles, ſe partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de pluſieurs manières. Voyez *Intervalle*.

De l'une de ces diviſions, inventée par Pithagore ou plutôt par Philolaüs, ſon diſciple, réſultoit le dièze ou limma d'un côté, & de l'autre l'*apotome*, dont la raiſon eſt de 2048 à 2187. La génération de cet *apotome* ſe trouve à la ſeptième *ut* dièſe, en commençant par *ut* naturel; car la quantité dont cet *ut* dièſe ſurpaſſe l'*ut* naturel le plus rapproché, eſt préciſément le rapport que je viens de marquer. Les anciens donnoient encore le même nom à d'autres intervalles. Ils appelloient *apotome* majeur un petit intervalle que M. Rameau appelle quart de ton enharmonique; lequel eſt formé de deux ſons, en raiſon de 125 à 128, & ils appelloient *apotome* mineur l'intervalle de deux ſons, en raiſon de 2025 à 2048; intervalle encore moins ſenſible à l'oreille que le précédent. Jean de Muris & ſes contemporains donnent partout le nom d'*apotome* au ſemi-ton mineur, & celui de dièſe au ſemi-ton majeur. Ce mot eſt dérivé du verbe grec ἀποτέμνω *abſcindo*, je retranche. (*J. J. Rouſſeau.*)

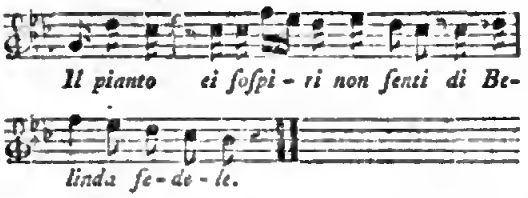
APPOGGIATURA, *ſ. f.* Sorte d'agrément que nous nommons en italien, depuis que nous cherchons à le faire à la manière italienne. Il vient du verbe *appoggiare*, appuyer, parce que la voix s'appuie ſur la note au-deſſus ou au-deſſous de celle qu'elle veut faire entendre. L'*appoggiatura* donne au chant beaucoup de moelleux & de douceur; c'eſt une raiſon pour ne la pas employer dans les chants fiers, majeſtueux, dans les morceaux bouffons de baſſe-taille, dans tous ceux qui exigent de la franchiſe, de la ſimplicité.

L'*appoggiatura* en deſſous a plus de langueur & de moleſſe; celle en deſſus a plus de grace & de piquant.

On fait l'*appoggiatura* en deſſus, ſur le tems fort d'une meſure; dans le récitatif italien, elle eſt néceſſaire pour diminuer la dureté de quelques intervalles, comme de ceux de tierce en deſcendant. Ainſi dans cet exemple :



Il faut chanter cette phraſe comme ſi elle étoit écrite ainſi ;



Les chanteurs italiens ſont ſi habitués à cette manière de chanter le récitatif, que les compoſiteurs négligent de l'écrire.

On devroit l'écrire toujours pour nos chanteurs françois, qui, faute de ſavoir la pratiquer où elle eſt néceſſaire, donnent à quelques paſſages de récitatif une extrême dureté. C'eſt au ſurplus la ſeule eſpèce d'agrément que l'on doive s'y permettre. (*M. Framery.*)

APPRÉCIABLE, *adj.* Les ſons *appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'uniſſon & calculer les intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit octaves, depuis le ſon le plus aigu juſqu'au ſon le plus grave, *appréciable* à notre oreille ; mais ces ſons extrêmes n'étant guère agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq octaves, telles que les donne le clavier à ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le ſon ne peut plus s'apprécier. On ne ſauroit apprécier le ſon d'une groſſe cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le diſtinguer ; de même les ſons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *appréciables* ; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'apprécie jamais ; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le ſon. Voyez *bruit & ſon.* (*J. J. Rouſſeau.*)

APPRÉCIABLE. M. Euler a probablement déterminé, de la manière ſuivante, l'étendue des ſons *appréciables*. Le plus grand tuyau, c'eſt-à-dire le plus grave d'un grand orgue, le trente-deux pieds eſt de deux octaves plus grave que l'*ut* le plus grave du clavecin ; & le tuyau le plus aigu, l'*ut aigu* de la doublette eſt de deux octaves plus aigu que l'*ut* le plus aigu du clavecin : or de l'*ut* le plus grave à l'*ut* le plus aigu du clavecin, il y a un intervalle de quatre octaves ; ajoutez-y deux octaves au grave & deux octaves à l'aigu, vous aurez les huit octaves en queſtion.

Pour que la démonſtration fût complette, il faudroit avoir démontré qu'on ne peut faire parler un tuyau moindre d'un pouce & demi ; car l'*ut* le plus aigu de la doublette n'a que cette longueur ; or les ſerinettes prouvent le contraire. (*M. l'abbé Feytou.*)

APPUYÉ. (*Trille*) *Muſique.* Quelques muſiciens appellent *trille appuyé*, celui qu'on ne commence pas bruſquement, mais qu'on prépare en quelque ſorte de la note ſupérieure. Dans quelque cas on peut auſſi préparer le *trille appuyé* de la note inférieure. Voyez *Appogiatura.*

APYCNI, *adj. plur.* Les anciens appelloient ainſi dans les genres épais trois des huit ſons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles ſerrés ; ſavoir la proſlambanomene, la nète ſynnéménon & la nète hiperboléon. Ils appelloient auſſi *apycnos* ou *non épais* le genre diatonique, parce que dans les tétracordes de ce genre, la ſomme des deux premiers intervalles étoit plus grande que le troiſième. Voyez *épais*, *genre*, *ſon*, *tétracorde* (*J. J. Rouſſeau.*)

ARABES. (*Muſique des*) Un peuple ſenſible, ingénieux, né pour les arts, pour les ſciences, pour tout ce qui frappe l'imagination, émeut l'ame ou éclaire l'eſprit, ne pouvoit être un peuple étranger à la muſique, qui, étant en même-tems art & ſcience, parle également à toutes ces facultés. Auſſi l'hiſtoire des *Arabes* nous apprend-elle que chez eux elle a toujours été en honneur, & qu'elle a fait ſouvent les plaiſirs ou même l'occupation de leurs plus illuſtres ſouverains.

Le fameux calife Haroun el Raſchid ne dédaigna point d'avoir pour ami & pour confident Iſhac, le plus célebre joueur de luth qu'eût encore eu l'*Arabie*.

Abou-Giaffer l'Abbaſſide compoſa lui-même des airs qui ſont encore aujourd'hui les délices de la nation ſur laquelle il a regné.

On a donné le nom d'Orphée de l'*Arabie* à l'un de ſes califes, Abou-Naſſar Mohamed el Farabi, qui fut non-ſeulement muſicien, mais grammairien, médecin & aſtronome. Il excelloit, dit-on, dans la peinture des paſſions, & dans l'art de les faire paſſer au fond de l'ame de ſes auditeurs. Pour faire juger de leur ſenſibilité ou de l'habileté du calife, il ſuffit de dire qu'il n'employoit, pour produire ces grands effets, que des morceaux de bois joints enſemble, ſur leſquels il tendoit des cordes. Il eſt vrai que la lyre de l'autre Orphée ne nous paroît pas aujourd'hui lui avoir fourni des moyens beaucoup plus puiſſants.

Les poéſies *Arabes* ſont remplies d'éloges de la muſique ; & les hiſtoriens mêmes de ce peuple, ami du merveilleux, ſont auſſi emphatiques & auſſi exagérés ſur ces éloges que les poëtes.

Ils ont dans la nature de leur muſique des choſes communes avec celle des autres peuples orientaux ; ils en ont qui leur ſont particulieres.

Leur muſique eſt diviſée en deux parties, le *télif* (compoſition) qui eſt la muſique conſidérée relativement à la mélodie, & l'*ikaa* (chûte des ſons) qui eſt la ceſſation meſurée de cette mélodie, & qui ne regarde que la muſique inſtrumentale.

La muſique des *Arabes* eſt compoſée de *modes* ou de certaines phraſes de chant, comme celle des Perſans,

ſans. Voyez *muſique des Perſans*, & ils ont pris de ces derniers les noms de leurs principaux modes.

Ces modes principaux ſont au nombre de quatre, qu'ils nomment *ouſſoul*, racines; ce ſont:

1. Le *raſt* ou mode droit.
2. L'*irak* ou mode de Chaldée.
2. Le *ʒirafkend*.
3. Et l'*iſfehan* ou mode de la capitale de Perſe.

Chacun de ces quatre modes a, ſelon les philoſophes *Arabes*, une propriété différente & très-marquée. Le mode *irak*, par exemple, agite l'ame & la trouble; le *ʒirafkend* y fait naître l'amour, &c.

Ces modes ont huit dérivés, appellés *fouroû*, rameaux; leſquels ont, preſque tous, pris leurs noms de quelques villes ou pays, de quelques princes, ſans doute amateurs de la muſique, ou enfin de quelques grands hommes, dont ils perpétuent la mémoire.

Les deux dérivés du mode *raſt* ſont le *ʒenkela*, qui ſignifie, en Perſan, une ſonnette; & l'*iſchak*, qui convient à l'amour preſqu'autant que le *ʒirafkend*.

Ceux du mode *irak* ſont le *maiah* & l'*abou ſeldik*; on croit que ce dernier porte le nom d'un fameux muſicien *Arabe*.

Ceux du *ʒirafkend*, ſont le *Bouʒrouk*, nom d'un roi de Perſe, dont le regne commença l'an 1124 de l'Ere chrétienne; & le *rehaui*, que les orientaux mettent au premier rang de modes dérivés.

Enfin ceux de l'*iſfehan* ſont le *noui*, qui ſignifie gazouillement des oiſeaux; & le *Houſſein*, nom d'un fils d'Aly, tué l'an 61 de l'Hegyre, & mis, par les Perſans, au nombre des martyrs.

Après ces huit modes *fouroû*, viennent les ſix modes *evaʒat*, c'eſt-à-dire mixtes ou compoſés.

1. Du *raſt* & de l'*irak* ſe forme le *nevrouʒ* ou nouveau jour, nom que les Perſans donnent au premier de leur année, jour de l'équinoxe du printems.

2. Du *ʒirafkend* & de l'*iſfehan* ſe compoſe le mode *ſchehenaʒ*, dont le mouvement eſt doux & agréable.

3. Du *bouʒrouk* & du *ʒenkela* naît le *ſelmeck*.

4. Du *rehaui* & du *houſſein* eſt dérivé le *ʒerkeſchi*, nom d'une étoffe tiſſue de fils d'or, par lequel on a voulu marquer la beauté & la richeſſe de ce mode.

5. Le *maiah* & l'*abou ſeldik* ont donné le mode *higiaʒ*. *Higiaʒ* eſt l'Arabie pétrée, où ſe trouve la mecque. La douceur & la gaieté de ce mode ſont conſacrées dans une chanſon *arabe*.

6. Du *noui* & de l'*iſchak* dérive le mode *gouſchit*, qui veut dire timbale d'airain.

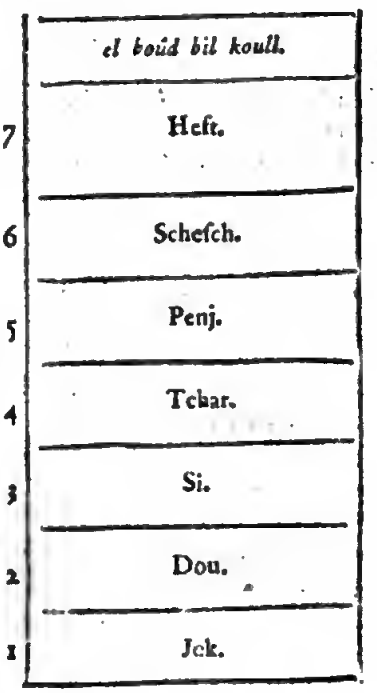
A tous ces modes principaux, dérivés & compoſés, il faut joindre encore les ſept modes nommés *bouhour*, c'eſt-à-dire *mers*. Il y en a ſept. Ce ſont autant de phraſes muſicales, dont chacune commence par l'un des ſept intervalles qui compoſent l'échelle ou gamme *arabe*.

C'eſt encore des Perſans que les *Arabes* ont pris & le nom général de ces intervalles, qui eſt *ghiah*, & les noms de nombre qui ſervent à les déſigner, *iek*, un, *dou*, deux, *ſi*, trois, *tchar*, quatre, *penj*, cinq, *ſcheſch*, ſix, *heft*, ſept.

Ils nomment donc *iekghiah* le premier de ces modes, commençant au premier intervalle, *doughiah*, celui qui commence par le ſecond, &c.

Leur manière de noter la muſique eſt de former un carré long, coupé par ſept lignes droites, & faiſant, avec les deux lignes des extrémités ſupérieure & inférieure, huit intervalles. Le plus haut de ces intervalles eſt rempli par ce titre: *el boûd bil koull*; c'eſt-à-dire, intervalle dans tous les tons, & les ſept autres, en commençant par le plus bas, contiennent les ſept noms de nombre perſans.

FIGURE DU MODE ARABE.



Chacune de ces lignes, ainſi que le nom de nombre qui eſt au-deſſus, eſt d'une couleur différente; & cette couleur eſt auſſi importante à retenir que le nom & l'intervalle.

Jek *doit être* verd, couleur d'année.
dou . . . . . rouge, couleur de roſe.
ſi . . . . . bleu, ſemblable à l'ariſtoloche.
tchar . . . . peint de couleur de violette.
penj . . . . jaune, ſemblable à la camomille.
ſcheſch . . . d'un noir d'ambre.
heft . . . . d'un bleu clair.

Quelquefois, malgré l'origine perſane de leur muſique, les *Arabes* emploient, pour en marquer les intervalles, les lettres de leur alphabet, au lieu des noms de nombre perſans,

alif	*au lieu de*	iek.	1.
be		dou.	2.
gim		ſi.	3.
dal		tchar.	4.
hé		penj.	5.
waw		ſcheſch.	6.
zaïn		heft.	7.

Il y a un rapport étonnant entre ces ſept degrés & la gamme italienne : ce rapport ſurprend encore davantage ſi l'on examine les trois différents caractères par leſquels eſt déſigné chaque intervalle de cette eſpèce d'échelle ou de gamme, que les *Arabes* appellent *dourr moſaſſal*, perles ſéparées.

alif	mim	lam	— A. *mi la.*
be	ſe	ſin	— B. *fa ſi.*
gim	ſad	dal	— C. *ſol do.*
dal	lam	re	— D. *la re.*
he	ſin	mim	— E. *ſi mi.*
waw	dal	ſe	— F. *ut fa.*
zaïn	re	ſad	— G. *re ſol.*

Rapport des lettres arabes aux notes de muſique.

alif répond à la note *la.*
be . . . . . *ſi.*
gim . . . . . *do* ut.
dal . . . . . *re.*
hé . . . . . *mi.*
waw . . . . . *fa.*
zaïn . . . . . *ſol.*

Les notes ou degrés ainſi établis dans ces ſept caſes ou intervalles, il a fallu marquer la note par où l'on doit commencer ; celles auxquelles il faut paſſer enſuite ſucceſſivement, & enfin la note ſur laquelle le chant ſe termine ; il a fallu déſigner auſſi l'élevation & l'abaiſſement, la rapidité & la ſenteur. Les *Arabes* ont inventé pour cela des ſignes ou abréviations qui, exprimés & traduits en caractères françois, ſignifient :

makhadz,	intervalle de la première note.
tertib,	degré ou note.
ſôoud,	élevation.
ſôoud bil eſrâ,	élevation avec viteſſe.
houbouth,	deſcente.
houbouth bil tertib,	deſcente par degrés.
houbouth bil eſrâ,	deſcente avec viteſſe.
ſeriân,	vîte.
thaſr,	ſaut.
aſk,	marche rapide.
rikz,	dernière note de l'air.

La lettre ou le caractère qui ſert à exprimer ces mots par abréviation, eſt toujours de la même couleur que la ligne ſur laquelle on la place.

Les *Arabes* appellent la muſique la ſcience des cercles, *ilm el odawar*, parce qu'ils placent dans un cercle le carré long où ſont notés leurs modes. Cette méthode ne peut être bonne que pour une muſique auſſi ſimple & auſſi bornée que celle de ces peuples.

On n'en citera qu'un morceau, qui ſuffira en même-temps pour éclaircir ce qui eſt dit ci-deſſus des ſignes dont ils ſe ſervent, & pour faire, ſinon connoître, du moins entrevoir le genre de muſique exprimé par ces ſignes.

C'eſt le mode *zirafkend*, regardé en Arabie comme très-propre à faire naître l'amour. On craint bien que le lecteur ne retrouve rien ici de cette propriété.

On a cru devoir ſe diſpenſer de donner le cercle avec ſes caractères *arabes* ; mais on n'a pas mis non plus des mots françois à la place. On a pris un juſte milieu en y plaçant en caractères européens les mots *arabes*, dont on donne enſuite l'explication ; ce qui a paru néceſſaire pour faire mieux ſentir l'application de tout ce qui précède.

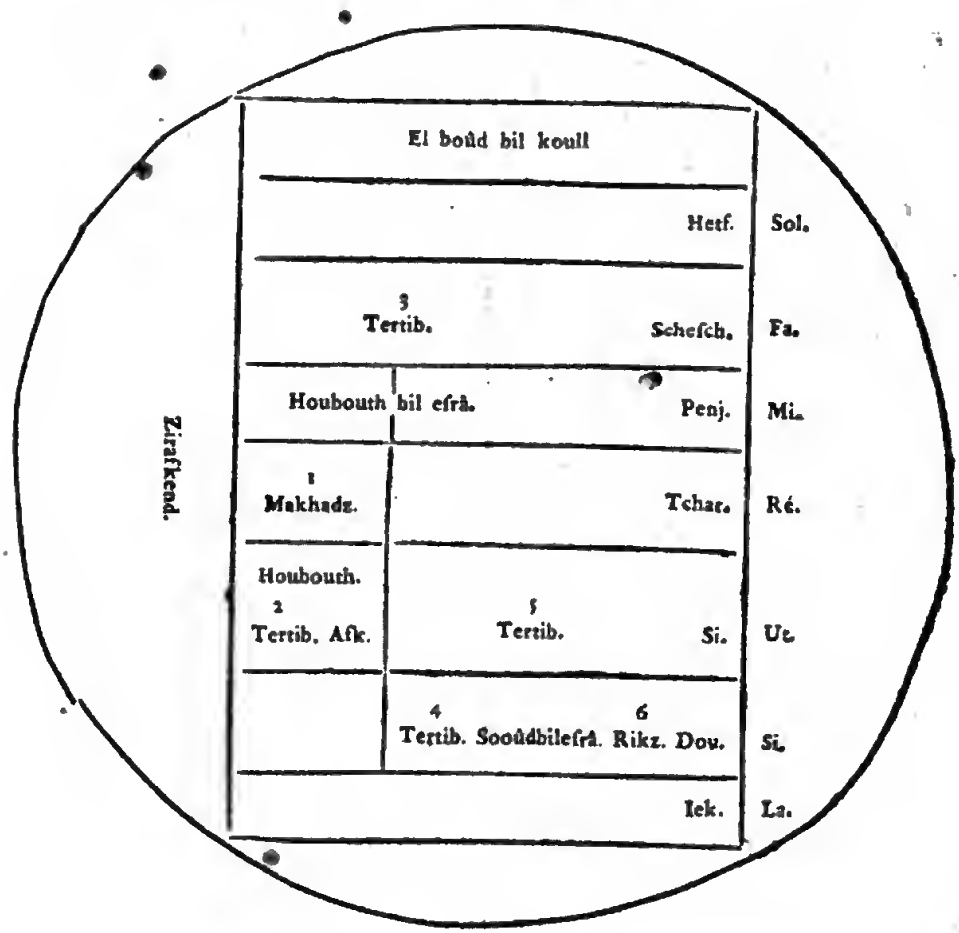
On s'eſt auſſi écarté en pluſieurs points de l'explication citée par M. de la Borde, dans ſon *eſſai ſur la muſique*, où ſont puiſés preſque tous les détails employés dans cet article.

M. de la Borde l'a cependant tirée d'un manuſcrit *arabe* de *Schemſeddin el Saïdahi el Dimeſchki* ; mais ayant eu quelque peine à déchiffrer ce mode ſelon cette explication, dans laquelle on ſoupçonne même quelques fautes, on s'eſt cru permis de ſuivre une route un peu différente.

Ce qui ne diminue rien de la vénération qu'on doit avoir pour *Schemſeddin el Saïdavi el Dimeſchki.*

Digitized by Google

CERCLE DU MODE ZIRAFKEND.



Explication.

Au premier degré eſt placé le titre commun à tous les modes, *el boûd bil koull*, intervalle dans tous les tons.

A droite, dans chacun des intervalles, ſont les noms de nombre Perſans, répondant aux notes qui ſont marquées en dehors du carré.

Les autres mots répandus dans les intervalles indiquent les notes qu'on doit chanter, & comment on doit paſſer de l'une à l'autre.

Selon la table précédente, *makhadz* ſignifie la première note; & remarquez qu'à l'exception de cette première note *makhadz*, & de la dernière *rikz*, toutes celles où l'on doit s'arrêter ſont déſignées par *tertib*, note.

Pour faciliter la lecture de ce mode, chacune des notes eſt ici marquée d'un chiffre, ſelon l'ordre où elle doit être chantée. Ce chiffre n'eſt point dans l'original *Arabe*.

Le mot *makhadz* ſe trouve dans l'intervalle *tchar* (quatre) qui répond à notre *ré*; le mode zirafkend commence donc par un *re*.

Au deſſous, & dans l'intervalle *ſi* (trois), on lit *houbouth*, deſcente, & plus bas *tertib*, note; ce qui veut dire: deſcendez à la note de l'intervalle *ſi*, (trois) qui répond à l'*ut* de notre gamme; ainſi la ſeconde note eſt *ut*.

Après *tertib*, & ſur la même ligne, eſt écrit *aſk*, marche rapide; c'eſt-à-dire, allez rapidement où vous conduit la ligne aſcendante, qui s'élève juſqu'à l'intervalle *ſcheſch* (ſix): vous y trouverez *tertib*, note, qui, placé dans cet intervalle, eſt un *fa*.

Nota. Au lieu d'*aſk*, marche rapide, le muſicien auroit pu employer auſſi *ſoûud bil eſrâ*, élevation avec viteſſe; mais *aſk* eſt plus court.

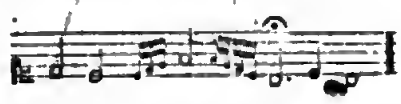
Dans l'intervalle au-deſſous eſt écrit *houbouth bil eſrâ*, deſcente avec viteſſe. Deſcendez donc rapidement juſqu'à l'extrémité de la ligne perpendicu-

laire, qui ne s'arrête qu'à l'intervalle *don* (deux), répondant à notre *fi*, où se trouve *tertib*, note.

Sooûd bil esfâ, écrit au même intervalle, & qui signifie *élevation rapide*, indique qu'il faut monter avec viteſſe à *tertib*, qui ſe trouve à l'intervalle *fi* (trois), répondant à notre *ut*.

Quoique le ſigne *houbouth*, deſcente, ne ſoit pas ſous cette note, on voit cependant qu'il faut deſcendre ſur la dernière *tikz*, placée au même intervalle *don*, qu'on venoit de quitter. C'eſt donc ſur cette note, qui répond à notre *fi*, que ſe termine le mode ziraf kend.

On peut le noter ainſi à notre maniere :



On avouera que cette méthode eſt beaucoup plus expéditive.

J'ai rendu l'*élevation rapide* & la *deſcente rapide*, par deux traits de petites notes qui uniſſent celle d'où l'on part à celle où l'on arrive, parce que les *Arabes*, non plus que les autres orientaux, ne paſſent jamais d'un intervalle à un autre, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſans parcourir & faire entendre tous les intervalles intermédiaires. Ces traînées de voix continuelles, qui nous paroîtroient inſupportables, ſont, ſelon eux, le charme de la muſique & la grace du chant.

Je n'aurois même pas dû noter ces traits diatoniquement, & au naturel, ni paſſer ſans adouciſſement de chacune des autres notes à la note ſuivante. C'eſt toujours chromatiquement, ou plutôt enharmoniquement, qu'ils montent & deſcendent. D'*ut* à *ré* ils comptent quatre intervalles, autant de *ré* à *mi*, & de *mi* à *fa*, deux intervalles.

S'ils employoient ce genre avec ſobriété, cela pourroit expliquer une partie des effets merveilleux que les *Arabes* attribuent à leur muſique, & qui ne ſont guères plus étonnants que ceux que les anciens prétendoient auſſi réſulter de leur ſyſtême enharmonique. Si le chromatique, employé dans nos concerts, parvient à nous attendrir, l'enharmonique n'a-t-il pas pu produire, ſous un beau ciel, des effets mille fois plus ſuprenants?

D'ailleurs nos inſtruments ont des ſons aigus qui peuvent donner 7520 vibrations en une minute, tandis que les cordes graves de quelques inſtruments *Arabes* pourroient n'en donner que trente dans le même eſpace de temps, & que leurs cordes les plus aigues n'en donnent pas la cinquantième partie des nôtres. La ſucceſſion rapide de nos ſons ne fait le plus ſouvent qu'étonner notre oreille, tandis que le ſon lent porte au tympan des *Arabes* une impreſſion moins paſſagère & beaucoup plus profonde.

Ils ne connoiſſent point l'harmonie, & dans leurs concerts, toutes les parties jouent à l'uniſſon ou à l'octave. Seulement ſur les inſtruments à cordes, ils les font quelquefois réſonner toutes enſemble pour faire plus d'effet ou du moins plus de bruit; ce qui néceſſairement produit une diſcordance dont ils ne s'apperçoivent pas, parce qu'ils n'ont aucune idée des accords.

Le nombre de leurs inſtruments eſt conſidérable; nous n'en connoiſſons qu'une partie; encore n'avons-nous de cette partie qu'une idée aſſez imparfaite. Voici ceux qui nous ſont le plus connus.

Le *rebab* reſſemble à ce que nous appellions une pandore; ſa forme eſt celle d'une tortue; le manche eſt rond; les trois cordes ſont de crin, droites & non treſſées. On en joue avec un archet, en le tenant ſur les genoux.

Le *tambour*, eſpece de mandoline à long manche. Le corps eſt petit, la table ſans ouverture. Une ſeule ouie ronde & fort étroite eſt pratiquée ſur un des côtés; il eſt de deux eſpeces. Le grand *tambour* n'a que deux cordes de laiton treſſées, à la quinte l'une de l'autre; mais il a une centaine de touches pour varier les tons en démanchant. Les deux cordes du petit ſont de laiton uni, & chacune de ces deux cordes eſt triplée. Ce ſont donc trois cordes à l'uniſſon, montées à la quinte de trois autres; mais le petit *tambour* n'a que treize touches. On le pince avec une écorce d'arbre ou une plume.

Le *douff*, compoſé d'un cercle ſur lequel eſt tendue une membrane, eſt comme notre tambour de baſque. Il eſt auſſi entouré de grelots de cuivre. Les *Arabes*, qui en ſont les inventeurs, ont pu le communiquer aux Eſpagnols, & ceux-ci aux Baſques.

Le *ſanj* reſſemble à notre pſalterion; ſa forme eſt triangulaire; ſa table a deux ouies; ſes cordes ſont de laiton ou de boyau; on les pince avec des doigtiers.

Le *kanoun* eſt tout ſemblable au *ſanj*.

Le *nai* eſt une flûte percée de trous, dont le corps eſt de roſeau & l'embouchure de corne. C'eſt au ſon du *nai* que danſent les Derviches. Deux ou trois muſiciens ſont placés dans une galerie qui regne autour de la moſquée. L'Iman eſt au milieu de ſes Derviches; il donne le ſignal, les *nais* ſe font entendre, & les Derviches ſe mettent à Pirouetter avec une extrême viteſſe. L'Iman fait un autre ſigne, les flûtes ſe taiſent, les Derviches s'arrêtent & reſtent en attitude.

Le *oûd* ou *doud* eſt un véritable luth. Voici ſa généalogie, ſelon les étymologiſtes. Les *Arabes* prononcent avec leur accent *elaoud*. Les Eſpagnols, retranchant la premiere lettre, ont prononcé *laoud*. Les Italiens l'ont adouci, ſelon le génie de leur langue, & ils ont dit *liout* ou *liutto*, & nous l'avons reçu d'eux en prononçant *luth*. Le oûd eſt l'inſtrument chéri des *Arabes*; ils ne ſe contentent pas de lui attribuer les plus grands effets; ils en aſſignent à chacune de ſes cordes.

Il en a quatre, dont voici les noms, l'accord & les propriétés.

Digitized by Google

Le *zir* ou chanterelle eſt la plus fine; on la monte au ton le plus haut.

Le *me ſni mothlik* ou ſeconde corde, à la quarte au-deſſous du *zir*.

Le *motſellets* à la tierce au-deſſous du *metſni*, & le *bem* à la quarte au-deſſous du *motſellets*.

Les philoſophes *arabes* comparent le ôud à la nature & ſes cordes aux quatre élémens.

Le *zir*, diſent-ils, reſſemble au feu par ſes ſons aigus & pleins de chaleur; le *metſni* à l'air par ſes ſons legers; le *motſellets* à l'eau par ſa froideur, & le *bem* à la terre par ſa peſanteur & ſa gravité.

Ce n'eſt pas au plaiſir ſeul que peuvent ſervir les ſons de l'ôud, c'eſt encore au rétabliſſement de la ſanté, & c'eſt le plus gravement du monde qu'un auteur *arabe* vous dit que les ſons du *zir* peuvent guérir les phlegmatiques; que le *metſni* eſt ſouverain pour la mélancolie & les vapeurs noires les plus invétérées; que le *motſellets* rend la ſanté aux jeunes gens des deux ſexes attaqués de la jauniſſe ou des pâles couleurs; & qu'enfin les perſonnes d'un tempérament trop ſanguin ſe trouvent ſoulagées dès qu'elles entendent le *bem*.

Mais, pour opérer tous ces prodiges, il faut ſavoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix; c'eſt-à-dire poſſéder à fond la ſeconde partie de la muſique *arabe*, nommée *ikaa* ou chûte des ſons.

Un muſicien habile doit donc non-ſeulement connoître tous les différents modes, & ſavoir les employer à propos; il doit encore être exercé aux divers pincements qui, ſelon ces peuples ſenſibles, donnent à l'inſtrument des expreſſions entierement différentes.

Ils ont donné à ces pincemens les noms des pieds de leur profodie. Le *tſakil* eſt le pied grave, le *khaſif* eſt le pied leger, le *makhouri* reſſemble au roucoulement du ramier, *le remel* au chant du francolin, &c.

Pour paſſer d'un mode à un autre le muſicien fait une pauſe meſurée après le premier, & paſſe, ſans autre préparation, au mode le plus analogue. C'eſt en employant avec adreſſe, & en combinant enſemble les modes & les pincemens qu'il parvient à inſpirer à ſes auditeurs les ſentiments les plus oppoſés. Dans un feſtin, par exemple, il commencera par les modes qui inſpirent le courage, la libéralité, la nobleſſe, accompagnés du pincement *tſakil*. Il paſſera enſuite aux modes de l'amour & de la volupté, avec le pincement *remel*; de là aux modes gais & legers, en s'*accompagnant* du *makhouri*, pincement favorable à la danſe; & quand il s'appercevra que l'ivreſſe commence à s'emparer des convives, il les conduira au ſommeil par un mode tranquille & doux, & par le pincement grave ou *tſakil*.

A la diſtance de lieux, d'idées & de ſenſations où nous ſommes des *Arabes*, nous ne pouvons nous former une perception juſte de tous ces effets, dont il faut ſans doute beaucoup rabattre. Nous devons ſeulement penſer qu'un peuple qui attribue à chaque phraſe de chant, (car leurs modes ne ſont pas autre choſe) à chaque inſtrument, à chaque corde, & même à chaque maniere de pincer cette corde, une expreſſion particuliere, & de s'exagérer à ce point des nuances ſi délicates, eſt doué d'une ſenſibilité différente de la nôtre. (*M. Ginguené.*)

ARBITRIO. Voyez *Cadenza*.

ARC, (*Muſique.*) On trouve quelquefois ce mot dans de vieux auteurs pour *archet*.

ARCHET, *ſ. m.* Il appartient à l'art de la lutherie de décrire la forme & la compoſition de cette partie acceſſoire de quelques inſtruments. Nous nous bornerons à dire quelques mots ſur ſon uſage dans l'exécution muſicale.

L'art de tenir ſon *archet*, de le poſer & de le conduire ſur les cordes, eſt ce qu'il y a de plus difficile dans l'étude des inſtruments où on l'emploie, comme le violon, le violoncelle, &c. C'eſt delà que dépendent la force, la douceur, l'intenſité du ſon. Il faut avoir l'attention de ne pas trop appuyer ſur la corde, au point de la faire plier: alors le ſon ſeroit aigre & dur. Il ne faut pas non plus le promener trop légerement, le ſon ſeroit ſiffiant & trop foible. Le juſte point eſt d'appuyer aſſez pour que le crin s'étende de toute ſa largeur ſur la corde. Il faut éviter auſſi de jouer trop près du chevalet; quand on en eſt trop loin, on ne produit que des ſons étouffés: il faut, pour rendre de beaux ſons, promener ſon *archet* de toute ſa longueur, ſuivant une ligne qui ſoit bien perpendiculaire avec les cordes. Nous n'étendrons pas plus loin ces obſervations qui ſont connues de tous les bons maîtres, & qui ne ſauroient tenir lieu de leurs leçons.

On dit qu'un homme a un bel *archet* pour ſignifier qu'il en tire tout le parti poſſible. On dit qu'il n'a point d'*archet* lorſqu'il le conduit mal ſur les cordes, & qu'il n'en ſait tirer que des ſons maigres, ſecs & détachés. (*M. Framery.*)

ARCO, ARCHET, *ſ. m.* Ces mots italiens, *con l'arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*archet* à l'endroit où ils ſont écrits. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARDAVALIS *ou* HARDAVALIS, (*Muſique inſtr. des Hebreux.*) Bartoloccius, dans ſa *grande bibliotheque rabbinique*, *tome II*, parle de cet inſtrument de muſique d'après pluſieurs rabbins, qui diſent qu'on ne le trouvoit point dans le ſanctuaire; cet auteur veut que l'*ardavalis* ſoit une orgue hydraulique, & que ce nom même ſoit le mot grec *hydraulis* corrompu, ce qui paroît aſſez probable.

ARIA, Ce terme, emprunté de l'italien, a

partient également à la poéſie & à la muſique. En poéſie, c'eſt un petit morceau lyrique, une ſtrophe à chanter pour l'ordinaire à deux repriſes. En muſique, c'eſt l'air noté, tel qu'il doit l'être pour le chant.

Dans un drame muſical, les ſentiments s'élevent ſouvent à un tel degré de force, les paſſions deviennent ſi vives, que, pour ſe ſoulager, il faut leur accorder un libre eſſor; tel eſt le but de l'*aria*. Le poëte choiſit pour cet effet un metre lyrique; mais entre un grand nombre de penſées & d'expreſſions qui ſe préſentent d'elles-mêmes, il n'en choiſit que quelques-unes, & préciſément celles qui dépeignent en peu de traits la paſſion entiere, ou qui du moins mettent le muſicien ſur la voie d'achever le tableau.

Comme l'*aria* eſt deſtinée au chant, & à un chant enrichi de tous les ornemens de la muſique, il eſt évident que le ſujet en doit être une effuſion du cœur. Car ce n'eſt que dans ces épanouiſſemens qu'il eſt naturel à l'homme de ſubſtituer le chant au langage ordinaire. L'*aria* ne differe de l'ode & de l'élégie qu'en ce qu'elle peint le ſentiment en moins de traits, qu'elle le concentre pour ainſi dire en un ſeul point.

Ainſi l'*aria* ne veut point de poëte médiocre. Il faut qu'il ſache ſaiſir le ſentiment dans toute ſon étendue, & le rendre en peu de mots, mais choiſis & coulans. Une paſſion trop véhémente & trop inquiète en même-tems, qui cherche à ſe répandre & à extravaguer de tous côtés, n'eſt pas propre à l'*aria*, parce qu'on n'y ſauroit obſerver l'unité de ſentiment que ce genre de compoſition exige. C'eſt aux accompagnemens à exprimer les paſſions fouguenſes.

L'*aria* eſt compoſée de deux parties, ou de deux propoſitions. La premiere renferme l'expreſſion générale du ſentiment, & la repriſe en fait l'application particuliere au ſujet, ou en indique la modification préciſe: par cette diſtribution le compoſiteur a l'occaſion de mieux développer l'expreſſion. Au reſte l'ordre des parties peut auſſi être renverſé. Mais en général l'*aria* la plus parfaite eſt celle où la premiere partie fait une antithéſe avec la ſeconde.

La théorie muſicale de l'*aria* n'eſt pas, à beaucoup près, auſſi perfectionnée que la théorie poétique: ici, comme dans pluſieurs autres cas, le compoſiteur n'a point de régles bien ſolidement établies.

Quant à la forme extérieure, les compoſiteurs italiens ont introduit une mode qui a paſſé en loi, ou peu s'en faut. La muſique inſtrumentale débute par un prélude qu'on nomme la *ritournelle*. Cette courte ſymphonie exprime le ſentiment général qui doit régner dans l'*aria*: vient enſuite la voix qui chante ſeule la premiere partie de l'air aſſez uniment, & d'un bout à l'autre, après quoi elle en répete les périodes & les décompoſe. Puis le chanteur reprend haleine pendant quelques inſtans, & cette pauſe eſt remplie par les inſtrumens qui répetent les principales expreſſions du chant. La muſique vocale recommence. Le chanteur analyſe de nouveau les mots de la premiere partie, & appuie principalement ſur ce qui fait l'eſſentiel du ſentiment. Il acheve de chanter cette repriſe; & quand il a fini, les inſtrumens continuent le même ſujet pour donner à l'expreſſion du ſentiment toute la force dont elle eſt ſuſceptible. Ainſi finit la premiere partie.

La ſeconde partie ſe chante tout uniment, ſans les fréquentes répétitions & les décompoſitions multipliées qu'on ſe permet dans la premiere partie. Seulement dans les petites pauſes que le chanteur fait, les inſtrumens appuient & fortifient l'expreſſion du chant. Quand celui-ci a fini, la muſique inſtrumentale joue une ſeconde ritournelle, après quoi la voix reprend la premiere partie de l'air, & la chante une ſeconde fois avec la même étendue & les mêmes répétitions.

Il faut convenir que cette méthode eſt judicieuſe & très-conforme au but de la muſique. Le chanteur, un peu fatigué par le récitatif qui précede l'*aria*, a le tems de prendre haleine pendant la ritournelle, & de ſe préparer au chant; & les auditeurs ſentent réveiller leur attention: la ritournelle les diſpoſe d'avance à l'impreſſion que le chant doit faire ſur eux. Cependant les compoſiteurs ne s'aſtreignent pas toujours à cet uſage. Quelquefois le chant commence ſans aucune préparation; & dans certaines conjonctures, lorſque la paſſion eſt violente, cette méthode eſt plus naturelle, & l'effet en eſt plus ſûr. Tous ceux qui ont entendu chanter l'*aria*: *O numi conſiglio*, &c. dans l'opéra de *Cinna*, ont eu l'occaſion de s'en convaincre.

C'eſt auſſi avec raiſon qu'on fait d'abord chanter de ſuite la premiere partie de l'*aria*, preſque ſans aucun accompagnement. Par ce moyen on ſaiſit rapidement le ſujet général qui doit nous occuper, & l'on ſe diſpoſe à entrer dans les ſentimens du poëte & du compoſiteur. Alors les répétitions du chanteur viennent à propos, pour appuyer ſur les expreſſions les plus énergiques, & les ramener en pluſieurs manieres différentes, & ſur des tons toujours variés.

Ces répétitions ſont dans la nature du ſentiment; il revient ſans ceſſe ſur l'objet qui l'occupe, & l'enviſage ſous toutes ſes faces. Et ce n'eſt auſſi que par des impreſſions redoublées que l'auditeur peut être vivement ému. La muſique inſtrumentale acheve de frapper les derniers coups.

Comme la ſeconde repriſe n'eſt pour l'ordinaire qu'une application particuliere de la premiere, où le ſentiment s'eſt pleinement développé, elle n'exige pas que le chanteur y inſiſte beaucoup. Le compoſiteur ſe contente ordinairement de changer le mode ou la meſure, pour donner un nouveau tour à la même expreſſion.

Le *da-capo*, ou la répétition de la premiere partie, n'a probablement d'autre motif que le deſir de faire entendre une ſeconde fois un chant bien expreſſif.

Digitized by Google

Les impreſſions de la muſique paſſent rapidement; la répétition les fortifie & les rend plus durables. Mais pour que cette répétition ne ſorte pas de la vraiſemblance, il faut que le poëte & le compoſiteur aient arrangé l'*aria* de maniere que ſa véritable fin ſoit réellement placée au bout de la premiere partie. La choſe n'eſt pas aiſée, parce qu'une fin trop marquée rendroit la ſeconde partie inutile; elle paroîtroit déplacée. La répétition la plus naturelle eſt celle qui eſt amenée par la maniére dont la ſeconde repriſe finit; ſi elle ſe termine par une queſtion dont la premiére partie contient la réponſe, ou, en général, ſi elle excite une attente à laquelle la premiére repriſe ſatisfait, la répétition n'aura rien que de très-vraiſemblable.

Il n'y a, au reſte, que les artiſtes médiocres, ceux qui ne connoiſſent d'autres regles que l'uſage, qui s'aſtreignent ſervilement à la pratique ordinaire. De là viennent ces *aria* froides & inſipides que l'on entend quelquefois. Le poëte n'y a mis que des penſées triviales & plates. Le compoſiteur s'appeſantit à les répéter, à les analyſer, comme il a vu qu'on le fait lorſqu'il y a des ſentiments intéreſſants à exprimer. D'autres, avec la même ſimplicité, ont recours à la muſique inſtrumentale pour lui faire dire ce que la voix devoit ſeule rendre d'une maniére touchante & énergique; c'eſt que ces compoſiteurs ont obſervé qu'en certains cas, lorſque le chant a donné à l'expreſſion toute la force dont il eſt capable, les inſtruments rempliſſent ſa place pendant une petite pauſe de la voix, appuient l'expreſſion du ſentiment & y ajoutent encore; cette obſervation les induit à placer des pauſes ſans néceſſité, pour faire exécuter à la muſique inſtrumentale quelques tirades inutiles, ſurchargées d'agrémens, ou qui ne ſignifient rien, ou qui diſent le contraire de ce que le chanteur exprimoit. Ils outrent pour l'ordinaire les roulades & les tremblements.

Un compoſiteur habile ne s'attache pas ſi ſervilement à la forme, qu'il ne ſache s'en affranchir dès que la nature du ſujet l'exige. Il n'a en vue que l'eſſentiel de l'expreſſion. C'eſt le ſentiment qui regle le chant; tantôt il ſera fort, ſimple & ſans ornement; tantôt riche, nombreux & varié: ici rapide & véhément; ailleurs doux & moelleux. Les paſſions ſérieuſes & chagrines ne veulent ni tirades ni roulements, & le compoſiteur judicieux ne prodigue pas toutes les richeſſes de la muſique ſans de bonnes raiſons. Il n'emploie pas tous les inſtruments à la fois; il ne prend jamais que ceux que l'expreſſion demande.

Nous renvoyons le chanteur au traité de *Toſi* ſur l'étude de ſon art; il ſuffira de lui recommander ici l'attention aux régles qu'il doit ſe propoſer.

Une des principales, c'eſt que le chanteur ſe ſouvienne toujours qu'il ne chante pas dans la vue de faire admirer aux aſſiſtants ſon habileté, mais dans le but de leur préſenter l'image exacte d'un homme pénétré de tel ou tel ſentiment. Mieux il réuſſira à faire oublier qu'il n'eſt que chanteur & qu'acteur, plus il s'aſſurera un applaudiſſement légitime. Ce n'eſt pas ſon goſier, c'eſt ſon cœur que les gens de goût veulent admirer. Dès qu'ils s'apperçoivent qu'on leur fait perdre l'objet principal de vue, pour les étonner par des coups de l'art, ils ſe refroidiſſent, & le charme de l'illuſion eſt détruit.

L'application la plus ſérieuſe du chanteur doit être de bien ſaiſir le véritable caractère de l'*aria*, & d'entrer exactement dans toutes les penſées du poëte & du compoſiteur, afin de pouvoir rendre chaque ſyllabe, chaque ton avec la plus grande vérité. S'il a en outre aſſez de capacité pour renforcer l'expreſſion par de nouveaux tons, il lui eſt permis de le faire, mais qu'il ne le faſſe qu'autant qu'il ſera bien aſſuré du ſuccès. A ce défaut, il vaut mieux qu'il s'en tienne ſcrupuleuſement à ſon texte. Il lui reſte aſſez d'occupation à bien étudier la meilleure maniére de rendre les tons qui lui ſont preſcrits. Un ton unique, qui porte au fond de l'ame, eſt préférable dans ſa ſimplicité, à ces longues cadences, improprement ainſi nommées, dont tout le mérite ne conſiſte que dans la difficulté de l'exécution. (*Cet article eſt tiré de la Théorie générale des beaux-arts, de M. Sulzer.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

* Cet article contient d'excellents préceptes, mais la définition ne nous paroît pas juſte. *Aria* eſt le mot italien qui, en françois, ſignifie *air*, ils ont tous deux la même acception, & préſentent abſolument la même idée. (Voyez *Air.*) Ce mot *aria* ne doit pas plus être appliqué que le mot *air* au petit poëme que le compoſiteur doit mettre en muſique. En le déſignant ſous ce titre, on ne fait qu'indiquer ſa deſtination. Les différents morceaux qui compoſent un poëme lyrique doivent recevoir du muſicien des formes diverſes; les uns ſeront ſimplement récités, & le compoſiteur ſe contente d'en noter la déclamation; les autres, plus paſſionnés & ſuſceptibles par conſéquent d'une mélodie plus régulière, deviendront entre ſes mains des duo, des trio, des *airs*, & ce mot comprend collectivement les paroles & la muſique. On l'emploie quelquefois cependant pour la ſeule muſique inſtrumentale, dans les morceaux où la mélodie imite les formes périodiques du chant. C'eſt dans ce ſens qu'on dit des *airs* de violon, des *airs* de danſe, & que les Italiens, dans leurs ſymphonies, introduiſent quelquefois une *aria*.

Quant aux formes de ces *airs*, indiquées par M. Sulzer dans le précédent article, elles ont beaucoup varié depuis qu'il l'a écrit. Les Italiens ſe ſont enfin laſſés de leur éternelle monotonie, ils fondent le plus ordinairement la ſeconde partie avec la premiére, ou s'ils les diſtinguent lorſque l'expreſſion l'exige, ils ne ſe croient plus obligés

de tevenir au *da-capo*. Les *airs* bouffons ſur-tout ne ſont compoſés que d'une ſeule partie, à moins qu'ils ne contiennent une expreſſion différente; alors le mouvement change, & l'*aria* finit par un allegro. (*M. Framery.*)

ARIETTE, *ſ. f.* Ce diminutif venu de l'italien ſignifie proprement petit air; mais le ſens de ce mot eſt changé en France, & l'on y donne le nom d'*ariettes* à de grands morceaux de muſique d'un mouvement, pour l'ordinaire aſſez gai & marqué, qui ſe chantent avec des accompagnements de ſymphonie, & qui ſont communément en rondeau. Voyez *Air*, *Rondeau*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARIETTE. Les premiers airs italiens que les François entendirent, étoient des airs de bravoure, d'un mouvement vif & d'une exécution brillante. Ce qui leur tenoit alors lieu d'airs, & ce qu'ils nommoient *récit*, avoit une toute autre allure. Quand le mot italien *aria* paſſa dans leur langue, & y produiſit le mot *air*, ils l'appliquèrent de préférence à ces peſantes pſalmodies, & nommèrent, par diminutif, *ariettes* tous les morceaux d'un mouvement vif & leger.

Ce fut donc au mouvement & non à l'étendue qu'ils eurent égard dans cette dénomination, & comme leurs oreilles, pour qui la meſure & le rhythme étoient choſes nouvelles, prenoient pour gai tout ce qui étoit vif, les morceaux vifs & pathétiques furent pour eux des *ariettes* comme les airs de bravoure & les airs gais ou bouffons.

Ils appellèrent bientôt ainſi tout morceau meſuré, de quelque mouvement qu'il fût, & dans pluſieurs partitions de ces pièces, qu'on nomma comédies *mêlées d'ariettes*, ne ſachant quel nom leur donner; on voit le titre d'*ariettes* à la tête de quelques airs du mouvement le plus lent & de l'expreſſion la plus triſte.

Aujourd'hui que la muſique & la langue muſicale ſont un peu mieux connues, on devroit renoncer tout-à-fait à cette dénomination meſquine & ſouvent ridicule. On ne devroit plus appeller *ariettes* des airs dont l'expreſſion eſt tendre, quelquefois même profonde & paſſionnée; ni *journal d'ariettes italiennes*, un recueil où ſe trouvent ſouvent des morceaux du genre le plus noble & le plus touchant; ni *comédies mêlées d'ariettes* des pièces où nos compoſiteurs s'efforcent d'imiter les grands maîtres italiens, & qui ſont *mêlées* non-ſeulement d'airs, mais de trio, de quatuor & de morceaux d'enſemble.

Nous commençons à ſortir de la barbarie; pourquoi parlons-nous encore comme des barbares? (*M. Ginguené.*)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une maniere de chant ſoutenue, développée & affectée aux grands airs. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour chef Ariſtoxènes de Tarente, diſciple d'Ariſtote, & qui étoit oppoſée aux Pythagoriciens ſur la meſure des intervalles & ſur la manière de déterminer les rapports des ſons; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. Voyez *Pytagoriciens*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARITHMÉTIQUE, ARITHMÉTIQUEMENT, DIVISION ARITHMÉTIQUE. L'explication de ces mots nous donnera l'occaſion de ſuppléer à ce que l'article de Rouſſeau, ſur le mot *authentique*, a d'obſcur & d'inſuffiſant.

Les muſiciens du ſeizième ſiècle diviſoient l'octave de deux manières, en deux portions inégales (car elle ne ſauroit être diviſée en deux portions égales); ſavoir par la quinte & par la quarte. La diviſion par la quinte *ré la ré*, s'appelloit *diviſion harmonique*; celle par la quarte *ré ſol ré*, s'appelloit *diviſion arithmétique*.

La *diviſion harmonique* conſtituoit le mode authentique, & la *diviſion arithmétique* conſtituoit le mode plagal. Exemples:

Mode authentique.

Mode plagal.

On voit dans le premier exemple que le chant monte à la quinte, & que c'eſt cette quinte qui domine; dans le ſecond, au contraire, c'eſt la quarte. Ces *diviſions*, qui exiſtent encore pour le plain-chant, ne ſont plus d'uſage dans la muſique moderne; cependant il eſt bon de les connoître, puiſqu'elles ſervent encore dans la compoſition des fugues. Voyez *fugue*, *authentique*.

Dans les ſept notes de la gamme, il n'y en a que ſix qui puiſſent être diviſées harmoniquement, parce qu'elles ont leur quinte juſte; ſavoir:

re	*quinte*	la
mi		ſi
fa		ut
ſol		re
la		mi
. . . . .		
ut		ſol

La ſeptième *ſi* dont la quinte *fa* eſt fauſſe, n'eſt pas ſuſceptible de cette diviſion.

Il n'y a de même que ſix notes dont l'octave peut être

être diviſée *arithmétiquement*, c'eſt-à-dire par la quarte, ſavoir :

la	*quarte*	re
ſi		mi
ut		ſa
re		ſol
mi		la
. . . . .		
ſol		ut

L'octave de *ſa* ne ſauroit l'être, parce que la quarte *ſi* eſt ſuperflue.

Ainſi, d'après Glareanus, Zarlino & beaucoup d'autres, les modes ont été fixés au nombre de douze. Les octaves d'*ut*, de *re*, de *mi*, de *ſol*, de *la* ont chacune un mode authentique & un plagal; c'eſt-à-dire, qu'elles ſouffrent la diviſion harmonique & la *diviſion arithmétique*. L'octave de *ſa*, qui ne ſe diviſe qu'harmoniquement, n'a que le mode authentique, & l'octave de *ſi*, qui ne ſe diviſe qu'*arithmétiquement*, n'a que le mode plagal. (*M. Framery.*)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de dièſes ou de bémols convenables au ton & au mode dans lequel on veut écrire de la muſique. Voyez *Bémol*, *Clef*, *Dièſe*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARPEGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'arpeges. Voyez l'article ſuivant. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARPEGGIO, ARPEGE *ou* ARPEGEMENT, *ſ. m.* Manière de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers ſons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il y a des inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un accord plein qu'en arpègeant; tels ſont le violon, le violoncelle, la viole, & tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des accords ſur ces inſtrumens, on eſt contraint d'appuyer, & comme on ne peut tirer qu'autant de ſons qu'il y a de cordes, l'*arpège* du violon ou du violoncelle ne ſauroit être compoſé de plus de quatre ſons. Il faut, pour arpéger, que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la chanterelle.

Si les doigts ne s'arrangeoient que ſucceſſivement ou qu'on donnât pluſieurs coups d'archet, ce ne ſeroit plus arpéger, ce ſeroit paſſer très-vîte pluſieurs notes de ſuite. Ce qu'on fait ſur le violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet inſtrument que des ſons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-tems, on le frappe en arpégeant, commençant par les ſons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*arpège* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les ſons de l'accord. *Arpeggio* vient du mot italien *arpa*, à cauſe que c'eſt de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'*arpégement*. Voyez *Accompagnement*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARPEGE. L'*arpège* a ſon fondement dans la réſonnance du corps ſonore, & il eſt plus naturel, & par conſéquent plus gai en montant qu'en deſcendant. Voyez *Syſtême*, *Agrément*. (*M. l'Abbé Feytou.*)

ARPEGGIO. On entend encore par *arpeggio* un trait de ſymphonie compoſé ſeulement des différentes notes d'un accord, qu'on fait entendre l'une après l'autre. Lorſqu'il y a pluſieurs *arpeggio* de ſuite, on n'écrit que le premier & on ſe contente d'écrire les notes qui forment les autres en forme d'accord, & de mettre deſſous le mot *arpeggio*. Quelquefois on ne marque pas ſeulement le premier *arpeggio*, ſur tout dans les partitions, mais on a tort; cela laiſſe de l'équivoque : ſouvent auſſi on omet le mot *arpeggio*. Voyez *pl. de Muſique*, *fig.* 36. (*M. de Caſtillon.*)

ARRET, *point d'*ARRET. Voyez *Couronne*.

ARSIS & THESIS, terme de muſique & de proſodie. Ces deux mots ſont grecs. *Arſis* vient du verbe αἴρω *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle *tiſis depoſitio*, *remiſſio*. Par rapport donc à la meſure, *per arſin* ſignifie en levant ou durant le premier tems. Sur quoi l'on doit obſerver que notre manière de marquer la meſure eſt contraire à celle des anciens; car nous frappons le premier tems & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*arſis* indique le tems fort & *theſis* le tems foible. Voyez *meſure*, *tems*, *battre la meſure*. Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contrepoint, une fugue ſont *per theſin*, quand les notes montent du grave à l'aigu; *per arſin* quand elles deſcendent de l'aigu au grave. Fugue *per arſin* & *theſin* eſt celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renverſée ou contrefugue, dans laquelle la réponſe ſe fait en ſens contraire; c'eſt-à-dire, en deſcendant ſi la guide a monté, & en montant ſi la guide a deſcendu. Voyez *Fugue*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ARSIS & THESIS. Ni Rouſſeau, ni l'auteur du mémoire qu'il a copié, n'ont prouvé que le tems fort des Grecs répondit à notre tems foible, & réciproquement. Si les Grecs frappoient où nous levons, & levoient où nous frappons, ils devoient faire la même choſe en danſant. Or qu'on exécute, chez une nation quelconque, un air qui marque bien la cadence, il y a tout à parier qu'en danſant elle s'élevera ſur le tems foible, & retombera ſur le tems fort. Par quelle ſingularité les Grecs, cette nation muſicienne par excellence, ſe ſeroient-ils ſouſtraits à la loi générale? Quelle preuve a

t-on qu'ils le fiſſent, ou qu'ils enſſent ſeulement tenté de le faire ?

Il eſt vrai que leur ſyſtême muſical commençoit par un tems foible. *Si, ut, re, mi*; qu'ils employoient dans leur compoſition dramatique une ſorte de vers (les vers iambiques) dont chaque pied commençoit par un levé. Voyez *le Bacchius Senior de Meibom*, *pag.* 25. Pour décider la queſtion, il reſte donc à ſavoir s'ils faiſoient correſpondre la breve de l'iambe aux tems forts ou aux tems foibles de leur tetracorde; mais le goût & le raiſonnement ne nous enſeignent-ils pas que le tems foible doit être frappé plus foiblement & plus brièvement que le tems fort ? & c'eſt ce que les Grecs ont ſenti & exécuté, & dont nous avons une preuve complette dans Ariſtide Quintilien. Voyez *Muſique Grecque*, *Solfier*. (*M. l'abbé Feyton.*)

ARTICULATION, *ſ. f.* Ce mot n'appartient pas plus particuliérement au langage muſical qu'à tout autre genre d'élocution; mais comme c'eſt une des parties de l'art du chant, des plus eſſentielles & pourtant des plus négligées, nous croyons qu'elle mérite un article.

Depuis quelque tems beaucoup de perſonnes croient, en France, que les Italiens & ſur-tout les Italiennes, *n'articulent* preſque point les paroles en chantant. On va juſqu'à imaginer que cette moleſſe eſt favorable à la mélodie; qu'elle eſt même néceſſaire à la liaiſon des ſons; qu'on ne ſauroit *articuler* ſans faire des faccades, & qu'un chant où toutes les conſonnes ſont ſacrifiées pour ne laiſſer entendre que les voyelles, en eſt plus flatteur & plus voluptueux. Nous avons vu des compoſiteurs même entichés de ce préjugé, quoiqu'il ſoit deſtructeur de toute expreſſion. Il eſt utile de le combattre.

Ceux qui s'appuient de l'exemple des Italiens, pour ſoutenir leur opinion, tombent dans une double erreur. Il eſt abſolument faux que l'*articulation* ſoit négligée en Italie; c'eſt une des choſes les plus recommandées par les bons maîtres; & ſi nous avons entendu quelques chanteurs ou chanteuſes de ce pays qui affectaſſent de mal articuler, c'étoit un défaut que leur nation leur auroit reproché, comme nous le reprochons aux chanteurs de la nôtre. Madame *Agujari*, plus connue ſous le nom de la *Baſtardella*, madame *Todi*, & quelques autres dont on entendoit parfaitement les paroles, articuloient très-bien ſans faccades & ſans dureté.

Parmi les Françoiſes, nous pourrions nommer madame *Trial*, dont la voix mélodieuſe a long-tems embelli le théâtre italien, & dont l'*articulation* pure & pourtant moëlleuſe, préſentoit un modèle qu'on a trop peu imité. On peut faire le même éloge de M. *Richer*, qui joint à tant d'autres qualités pour le chant, celle d'une *articulation* parfaite.

Que la plupart de nos chanteuſes françoiſes, en croyant imiter celles d'Italie, négligent de faire entendre des paroles qu'elles eſtropient aſſez ſouvent, faute de les comprendre elles-mêmes, on devine cette politique : elles ſont du moins à l'abri de tout reproche du côté de l'expreſſion; mais que des compoſiteurs portent la démence au point de recommander eux-mêmes le défaut d'*articulation* comme une qualité; c'eſt ce qui eſt plus difficile à concevoir, & l'on en voit pourtant chaque jour des exemples. Aſſurément le plus bel air, dont on n'entend pas les paroles, n'eſt plus qu'une ſonate de voix, & c'eſt en vain que le muſicien auroit voulu exprimer des ſentimens, ſi l'on ne donne à juger à l'auditeur que des ſons vagues.

C'eſt lorſque les élèves du chant commencent à joindre les paroles à la muſique, que les maîtres doivent s'attacher à leur *articulation*. C'eſt le moment de leur apprendre à faire diſtinguer, autant qu'il eſt poſſible, toutes les conſonnes de chaque ſyllabe; les voyelles s'entendent toujours aſſez. Les Italiens, que nous accuſons ſi légèrement de ne pas *articuler*, portent cependant cette attention juſqu'à l'extrême; non-ſeulement ils prononcent toutes les conſonnes dans le courant des mots, ſuivant le génie de leur langue qui n'a point de ſon nazal, mais ils ont même le ſoin de faire entendre une ſorte d'*e* muet après les conſonnes finales; ainſi dans leurs vers *tronchi*, leſquels répondent à nos vers maſculins, comme

Mi fanno delirar.
La pace del mio cor.
Voglio vederti almen.

ils prononcent le dernier mot comme s'il y avoit delirare, core, &c. — Mais, dira-t-on, ces mots ſont tels en effet dans la langue italienne; l'infinitif du verbe *être en délire*, eſt *delirare*; le mot cœur ſe dit *core* ou plutôt *cuore*, & c'eſt par contraction, par une ſorte de licence poëtique, que l'on en a retranché la dernière voyelle, pour donner au vers un repos plus marqué. Les chanteurs ne font donc que rendre à ces mots leur forme complette. — La preuve que ce n'eſt pas là leur intention, c'eſt que dans le dernier vers que nous avons cité, s'ils vouloient completter le mot *almen*, ils prononceroient almeno, & cependant ils diſent almen, parce qu'en effet ils n'ont d'autre but que de bien faire entendre la conſonne finale. Ils ſont beaucoup moins ſcrupuleux ſur les voyelles; nous avons entendu des chanteuſes italiennes faiſant des paſſages ſur un *a*, & changer cet *a* en *o* & en *e* dans le même paſſage pour leur plus grande commodité.

Les excès en tout ſont ridicules. Autrefois, dans la muſique françoiſe, l'expreſſion conſiſtoit dans le doublement de quelques conſonnes. Les maîtres avoient même grand ſoin de les marquer, & l'on étoit un chanteur excellent quand on avoit dit :

Vous *m*m'aimez, je *v*vous a*d*dore ;
L'amour *e*comble *n*nos *d*deſirs,

On a ſenti l'extravagance de cette méthode, & aujourd'hui on affecte le défaut contraire ; les conſonnes ne s'articulent preſque pas ; mais en récompenſe, on aſpire toutes les voyelles pour ſe donner une voix plus intenſe. Il en réſulte que plus un chanteur paroit avoir de voix, moins on peut entendre ce qu'il dit.

M. Richer, le premier des François dont la manière ait captivé à la fois le ſuffrage des amateurs de France & d'Italie, M. Richer n'a jamais eu la voix forte, mais ſon *articulation* eſt ſi nette, que jamais on ne perd une de ſes paroles, même dans l'endroit le plus vaſte & au milieu de l'orcheſtre le plus bruyant.

Les étrangers conviennent qu'aucune nation du monde ne produit autant de belles voix que la France. Pourquoi donc nos chanteurs gâtent-ils preſque tous leur voix naturelle, en la forçant pour en augmenter le volume ? C'eſt qu'ils ne ſont pas aſſez perſuadés de cette vérité, qui devroit paſſer en maxime, qu'*on a toujours aſſez de voix quand on ſait bien* ARTICULER. (*M. Framery.*)

ASCARUS *ou* ASCARUM. (*Muſique des anciens.*) Suivant Pollux (*Onomas, lib. IV, cap. IX*), & Muſonius (*de luxu Græc. cap. VII.*), l'*aſcarus* ou *aſcarum* étoit un inſtrument de percuſſion, quarré ou d'une coudée en tout ſens, ſur lequel étoient tendues des cordes qui, quand on les faiſoit tourner, rendoient un ſon ſemblable à celui d'une crotale. Les mêmes auteurs diſent que la plupart prétendent que l'*aſcarus* & le pſithyra ſont le même, & en attribuent l'invention aux Troglodites ou aux Lybiens. Pollux ajoute qu'Anacréon appelle auſſi l'*aſcarus*, *nyagade*, & que Cantharus en attribue l'invention aux Thraces. J'avoue que je ne comprends pas comment on peut faire tourner des cordes tendues ſur une eſpèce de chaſſis, ni comment elles pourroient rendre un ſon en tournant. Walther, auteur d'un dictionnaire de muſique Allemand, donne la même deſcription de l'*aſcarus* ; mais il ajoute de plus que cet inſtrument étoit garni de tuyaux de plumes, & que probablement on ne faiſoit pas tourner les cordes, mais l'inſtrument même, & qu'alors les tuyaux de plumes venant à frapper les cordes, produiſoient le ſon. Tout cela paroit aſſez vraiſemblable ; mais Walther n'appuie ſa deſcription d'aucune autre autorité que celle des auteurs cités ci-deſſus, qui ne diſent pas un mot des tuyaux de plumes. Il cite encore, à la vérité, le traité *De theatro* de Bullenger, mais je l'ai feuilleté en vain. (*M. de Caſtilhon.*)

ASCENDANTE, *harmonie aſcendante*, eſt celle qui eſt produite par une ſuite de quintes en montant, *fa ut ſol ré*, &c. comme l'harmonie deſcendante l'eſt par une ſuite de quintes en deſcendant, *ſi mi la ré*, &c. (*M. Framery.*)

ASCIOR, ASOR, ASUR *ou* HASUR, (*Muſique inſtr. des Heb.*) inſtrument des Hébreux qui avoit dix cordes. D. Calmet & Kircher veulent tous deux que ce ſoit la même choſe que la cithare, & tous deux lui donnent le même nombre de cordes. D. Calmet ajoute pourtant que dans les commentaires ſur les pſeaumes, attribués à S. Jérôme, on ne donne que ſix cordes à la cithare, & que dans l'épitre à Dardanus, attribuée auſſi à S. Jérôme, on lui en donne vingt-quatre. D. Calmet donne à la cithare ou *haſur* la figure de la harpe commune d'aujourd'hui, & Kircher, quoiqu'il ait dit que le *haſur* & la cithare ſont le même inſtrument, en donne la figure qu'on trouve, *planche de muſique*, *fig.* 37 & qu'il a tirée d'un ancien manuſcrit du Vatican, dont il a encore tiré les figures du kinnor, du machul, du minnien & du nebele ou nable.

Je ſuis très-porté à croire que la figure de Kircher eſt la vraie, 1°. parce qu'elle eſt aſſez ſimple pour avoir exiſté depuis très-long-tems ; 2°. parce qu'elle differe peu du nebel & du kinnor, & qu'il me ſemble probable qu'anciennement, lorſqu'on ne connoiſſoit encore que peu d'inſtrumens de genres vraiment différens, on ait donné des noms particuliers à des inſtrumens qui ne différoient au fond que par le nombre de leurs cordes ou par leurs figures, & non par le principe du ſon ou par la manière d'en toucher.

On pouvoit pincer le *haſur* avec les doigts, ou en toucher avec un plectrum, à volonté. (*M. de Caſtilhon.*)*

ASIAS. (*Muſique inſtr. des anciens*) Au rapport de Bullenger (*de Theatro, cap. xvij.*) l'*eſias* étoit la premiere ſorte de cithare faite par Cepion, diſciple de Terpandre, & ſon nom lui venoit de ce que les Lesbiens, voiſins de l'Aſie, s'en ſervoient. (*M. de Caſtilhon.*)

ASPIRATION, (*Muſique.*) Agrément principalement en uſage pour le clavecin. Il eſt de deux ſortes, & on le marquoit autrefois de deux manières, ſuivant l'eſpèce dont il devoit être. Lorſqu'on trouvoit la marque A, on faiſoit entendre la note immédiatement au-deſſus de celle qui étoit notée ; & quand on trouvoit cette autre marque V, c'étoit la note immédiatement au-deſſous qu'il falloit faire entendre. Aujourd'hui on ne ſe ſert plus de ces marques : on note l'*aſpiration* tout au long, ou on la laiſſe à la volonté de l'exécutant. Voyez *la marque & l'effet de l'aſpiration*, *planche de muſique*, *fig.* 38.

On pratique encore l'*aſpiration* par degrés diſjoints. Voyez *planche de muſique*, *fig.* 39. (*M. de Caſtilhon.*)

* D'après cette définition, on voit que l'*aſpiration* n'eſt autre choſe que l'*appoggiatura*. Voyez *ce mot.*

Il y a une autre ſorte d'*aſpiration*, qui ſe pratique dans le chant, & qui conſiſte à paſſer d'une note inférieure à la note ſupérieure, en y traînant le ſon ſans le quitter. Cette ſorte d'agrément, qui a de la molleſſe, & qui donne de la liaiſon aux ſons, peut faire un bon effet, ſur-tout dans un chant pathétique; mais il ne faut pas en abuſer comme la plupart des chanteurs François, qui prodiguent l'*aſpiration* juſque dans le récitatif.

On pourroit appeller auſſi *aſpiration* une manière qui s'eſt introduite parmi quelques chanteurs de nos théâtres: c'eſt de ſéparer les ſyllabes de chaque mot & de jetter la voix avec force en les prononçant, de ſorte que chacune de ces ſyllabes paroit être précédée d'une *h* aſpirée.

Ar-m'*h*ide vous m'*h*al-*l*ez quit-*t*er.

Loin que ce ſoit un agrément, c'eſt au contraire un défaut eſſentiel, qui pourra retarder long-tems les progrès de la muſique françoiſe, au moins à l'égard du chant. (*M. Framery.*)

ASSAI, *adv.* Augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un air; ainſi *preſto aſſai*, *largo aſſai*, ſignifient fort vite, fort lent. L'abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévues ordinaires, en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui *d'une juſte médiocrité de lenteur ou de viteſſe.* Il a cru qu'*aſſai* ſignifioit *aſſez*; ſur quoi l'on doit admirer la ſingulière idée qu'a eue cet auteur de préférer, pour ſon vocabulaire, à ſa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas. (*J. J. Rouſſeau.*)

* On ne ſait trop pourquoi Rouſſeau traite l'abbé Broſſard avec cette humeur. « Ce mot, » dit-il, ſelon quelques-uns, veut dire *beau-* » *coup*, & ſelon d'autres, que la meſure & » les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré ». Il eſt vrai qu'il ſe trompe dans cette dernière acception; mais il rapporte ſeulement celle qui étoit adoptée par les muſiciens de ſon tems, qui pouvoient s'être trompés avant lui. Rouſſeau d'ailleurs n'a pas le droit de lui reprocher l'ignorance de la langue italienne, lui qui, à l'article récitatif, a traduit quelques lignes de Tartini tout à contre ſens. Quant au reproche qu'il lui fait d'avoir préféré la langue italienne, pour ſon vocabulaire, il n'eſt pas plus fondé. Broſſard a eu pour objet d'expliquer les termes *grecs*, *latins*, *italiens & françois* uſités dans la muſique, & il en a formé deux vocabulaires diſtincts. (*M. Framery*)

ASSONANCE, *ſ. f.* mot hors d'uſage qui ſignifie *conſonnance.* (*M. de Caſtilhon.*)

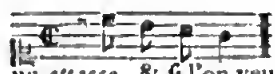
A TEMPO GIUSTO, Ces mots italiens ſignifient *exactement*, *en tems juſte.* On les trouve ſouvent à la tête d'une pièce de muſique, & c'eſt une marque qu'il faut l'exécuter d'un mouvement modéré, aſſez approchant de l'andante, en marquant bien les notes. On ne devroit jamais, ce me ſemble, ſe ſervir de ces expreſſions trop vagues en muſique où il y a déjà tant d'indéterminé. Ce qui eſt *temps juſte* pour l'un ne l'eſt pas pour l'autre. (*M. de Caſtilhon*)

ATHENA, (*Muſique inſtr. des anciens.*) Sorte de flûte des Grecs, dont on dit que le Thébain Nicophèle ſe ſervit le premier dans les hymnes à Minerve. (Poll. Onom. *lib.* 4, *lib.* 10.) Il y avoit auſſi une eſpèce de trompette appellée *athena.* Voyez *Trompette.* (*M. de Caſtilhon.*)

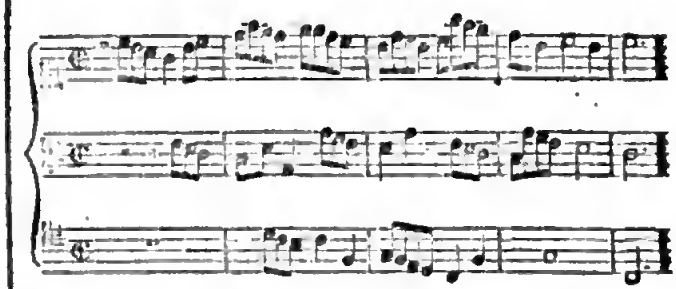
ATROPUS, (*Muſiq. inſtr. des anc.*) eſpèce d'inſtrument de muſique des anciens, dont on ne ſait rien de plus.

ATTACCO. Ce mot italien ſignifie une petite partie de la fugue, trop peu étendue pour en former le ſujet principal, & qui, par la même raiſon, n'eſt pas aſtreinte aux regles ſtrictes du *ſujet.* Les parties répondantes peuvent répéter l'*attacco* ſur la corde qui leur plait, & quoiqu'il ſoit d'une valeur & d'un effet très-inférieur au *ſujet*, proprement dit, il fait cependant un bon effet quand il eſt employé à propos, & que les imitations en ſont adroitement diſtribuées dans les différentes parties.

Il eſt le contraire de l'*andamento*, qui eſt, comme nous l'avons dit, un trait trop étendu pour former un *ſujet*, (voyez *andamento*) tandis que pour former l'*attacco*, trois ou quatre notes ſuffiſent.



En voilà aſſez pour faire un *attacco*, & ſi l'on veut juger du parti qu'on peut tirer d'un ſi petit trait dans le courant de la fugue, en voici un exemple :



On voit que les parties imitent librement, entrent ſur quelle corde elles veulent, s'interrompent & reprennent quand il leur plait.

Ce mot n'a point de correſpondant en françois, non plus que l'*andamento*, & beaucoup d'autres termes de contrepoint: les François qui ont eu, pendant long-temps, la prétention d'être profonds contrapuntiſtes, & qui traitoient les Italiens de petits faiſeurs de chanſonnettes, ne connoiſſoient en effet qu'une très-petite partie de l'art du contrepoint, tandis que les ultramontains en découvroient toutes les fineſſes,

& en ſondoient toutes les profondeurs ; c'eſt ce qui fait que notre nomenclature muſicale eſt pauvre, & que la nomenclature italienne eſt en quelque ſorte ſurabondante. (*M. Ginguené.*)

ATTAQUER LE SON, ATTAQUER LA CORDE, ſe dit lorſqu'on prend un ſon avec la voix, ou une corde avec l'archet, ſans tâtonnement, ſans préparation, ſans aucun agrément : il faut *attaquer la corde* avec douceur. Une baſſe-taille doit, ſur-tout dans la muſique gaie, *attaquer* franchement les ſons ſans portement de voix. (*M Framery.*)

ATZEBEROSCIM, (*Muſique inſtrum. des Hèb.*) Bartoloccius, (*Bib iorth. mag. Rabb. part. II.*) prétend avec aſſez de fondement qu'*atzeberoſcim* n'étoit point un inſtrument particulier de muſique, mais le nom général de tous ceux qui étoient faits de ſapin ou de buis. Kircher, pourtant, met l'*atzeberoſcim* au nombre des inſtrumens de percuſſion, & en donne la figure, *planche I. de Lutherie*, en quoi il eſt autoriſé par l'auteur du ſcilltehaggiborim, qui décrit ainſi l'*atzeberoſcim* : « Cet inſtrument de ſapin (ou de buis) avoit aſſez la » forme d'un mortier ; on le frappoit avec une » eſpèce de pilon du même bois, terminé par » deux boutons ; on tenoit le mortier de la main » gauche, & le pilon de la droite ; on frappoit » tantôt ſur le fond du mortier, tantôt ſur les » côtés ou bords, tantôt ſur l'ouverture, en mettant le pilon en travers, & l'on ſe ſervoit tantôt » d'une des extrémités & tantôt de l'autre. L'*atzeberoſcim* avoit un ſon clair, mais ſans aucune harmonie, & qui reſtoit toujours le » même ».

AUBADE, *ſ. f.* Concert qui ſe donne à l'aube du jour en plein air, ſous les fenêtres de quelqu'un. Voyez *Sérénade.* (*J. J. Rouſſeau*).

AUTHENTIQUE *ou* AUTHENTE, *adj.* Quand l'octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'eſt-à-dire quand la quinte eſt au grave, & la quarte à l'aigu, le mode ou le ton s'appelle *authentique* ou *authente* ; à la différence du ton plagal où l'octave eſt diviſé arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2. ce qui met la quarte au grave & la quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la ſuivante ; le lecteur pourra choiſir.

Quand la finale d'un chant eſt auſſi la tonique, & que le chant ne deſcend pas juſqu'à la dominante au-deſſous, le ton s'appelle *authentique* ; mais ſi le chant deſcend, ou finit à la dominante le ton eſt plagal. Je prends ici ces mots de tonique & de dominante dans l'acception muſicale. Ces différences d'*authente* ou de plagal ne s'obſervent plus que dans le plain-chant ; & ſoit qu'on place la finale au bas du diapaſon, ce qui rend le ton *authentique*, ſoit qu'on la place au milieu, ce qui le rend plagal ; pourvu qu'au ſurplus la modulation ſoit régulière, la muſique moderne admet tous les chants, comme *authentiques* également, en quelque lieu du diapaſon où puiſſe tomber la finale. (Voyez *mode*). Il y a dans les huit tons de l'égliſe romaine quatre tons *authentiques* ; ſavoir, le premier, le troiſième, le cinquième & le ſeptième. (Voyez *tons de l'égliſe*). On appelloit autrefois fugue *authentique* celle dont le ſujet procédoit en montant, mais cette dénomination n'eſt plus d'uſage. (*J. J. Rouſſeau*).

AXAMENTA, *ou* ASSAMENTA (*muſique des anciens*). On appelloit ainſi les vers Saliens, ſoit parce qu'on les chantoit à voix ſeule (*aſſa voce*), ſoit parce qu'ils étoient gravés ſur des ais ou planches, au rapport de Bullenger. (*de Theatro, lib. II, cap. IV.*) d'après Feſtus. (*M. de Caſtilhon.*)

Digitized by Google

B. Lorſque cette majuſcule ſe trouve à la tête d'une partie, elle marque la baſſe chantante, pour la diſtinguer de la baſſe continue qui ſe marque *B. C.* Cette obſervation ne regarde que la muſique ancienne.

B, ſur la partie de l'alto, ſeul ou précédé du mot *col*, ſignifie que cette partie va comme la baſſe. (*M. Framery.*)

B. Nom que les Allemands donnent au *ſi bemol*; ils appellent encore en général *b* tous les bémols; ainſi, pour dire cette clef eſt armée de deux bémols, ils diſent qu'elle eſt armée de deux *b*. (*M. de Caſtilhon.*)

B. Dans les muſiques des deux ſiècles précédens, cette lettre majuſcule ſur l'enveloppe d'une partie ſignifioit la baſſe chantante, & quand, dans le courant d'une baſſe continue, on trouvoit un *B*, c'étoit la marque que la voix devoit chanter ſeule.

B. FA, SI, *ou* B FA, B MI, *ou ſimplement* B. Nom du ſeptième ſon de la gamme de l'arétin, pour lequel les Italiens & les autres peuples de l'Europe répètent le *B*, diſant *B mi*, quand il eſt naturel, *B fa*, quand il eſt bémol; mais les François l'appellent *ſi*. Voyez *Si*. (*J. J. Rouſſeau.*)

B. FA, B. MI *ou* B. FA SI. Les François diſent *B fa ſi*, & les Italiens *B fa* ou *B mi*.

Dans la gamme françoiſe ou gamme de *ſi*, (voyez *Gamme*) le caractère *B* étant le quatrième (les trois premiers ſont F. G. A.) On le nommoit *fa*, quarte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *ſi*, quarte de *fa*, quand on chantoit par *bémol*. *B*. dans cette gamme étoit donc tantôt *fa*, tantôt *ſi*; c'eſt pourquoi les François l'appellent *b fa ſi*.

Dans la gamme italienne, & ſuivant la manière de ſolfier par les muances, inventée par Guy d'Arezzo, ce même caractère *B* change auſſi de nom, ſelon la propriété dans laquelle on chante. (Voyez *Propriété*.) Mais il ne ſe trouve employé que dans deux de ces propriétés; dans celle de béquarre où il reçoit le nom de *mi*, & dans celle de bémol où il porte celui de *fa*; encore faut-il remarquer qu'il paroit ſeulement dans la première ſous la forme *B* au grave ou ♭ à l'aigu, & dans la ſeconde ſous la forme *b*; en ſorte que c'eſt bien la même lettre, mais non tout-à-fait le même ſigne, qui eſt *mi* dans l'une & *fa* dans l'autre; auſſi les Italiens ne le nomment-ils pas *B fa, mi*, mais *B fa, B mi*, où pour plus de régularité *b fa, B mi*.

Cette lettre *B* eſt fort importante dans la diviſion de la gamme italienne, par les trois *propriétés*, puiſque c'eſt elle qui en a fixé le nom & l'eſpèce.

Dans la première propriété, elle eſt *B* ou ♮ dur ou quarré (*b quadro*); & cette *propriété* eſt celle de béquarre. La ſeconde, où cette lettre eſt ſans emploi, garde le nom de *propriété* naturelle.

Enfin la troiſième, où cette lettre eſt *b mol* ou rond (*b tondo*), s'eſt appellée *propriété* de bémol.

Voilà ce qui, dans ces dénominations, eſt l'effet de la raiſon & de la nature des choſes; voici ce qui n'y eſt que l'effet du haſard ou du caprice.

Le ♭ eſt déſigné ſoit par ſes *qualités* relatives à l'intervalle qui le ſépare de l'*A*, quand il eſt appellé *dur* ou *mou*: ſoit uniquement par ſa *forme*, quand on le nomme *quarre* ou *rond*.

Or c'eſt à l'une de ſes deux *qualités* qu'on a eu égard, en appellant de ſon nom la propriété de béquarre, & à l'une de ſes deux *formes*, en nommant, d'après lui, la propriété de bémol. Pour bien entendre tout cet article, il faut avoir ſous les yeux l'article *Propriété*. Voyez *ce mot*. (*M. Ginguene.*)

B FA SI, *ou* B FA, B MI. Les peuples qui ſolfient avec les lettres prononcent ſeulement *B*.

La différence qu'il y a entre *B fa* & *B mi* eſt que le premier repréſente notre *ſi bemol*, & le ſecond notre *ſi naturel*. La gamme de Guido n'étoit compoſée que de ſix notes, ut re mi fa ſol la. Voyez *Gamme*. Il n'y avoit point de note pour aller rejoindre l'octave, & comme on ſolfioit par muance (voyez *ce mot*), on donnoit le nom de *mi* à toute note qui n'étoit ſéparée de la note ſupérieure que par un ſemi-ton, & le nom de *fa* à toute note qui n'étoit ſéparée de la note inférieure que par un ſemi ton; ainſi le ſon qui s'élevoit vers l'*ut*, nommé *mi* en ſolfiant, étoit déſigné par le nom de *b mi*, & le même ſon deſcendant d'un ſeul ſemiton, nommé *fa* en ſolfiant, étoit *b fa*. Ces mots diſtinguent encore dans la modulation les tons de *ſi* naturel & de *ſi b* mol. (*M. Framery.*)

B MOL *ou* BÉMOL, *ſ. m.* Caractère de muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaiſſer d'un ſemi-ton mineur la note à laquelle il eſt joint. Voyez *Semi-Ton*.

Guy d'Arrezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des notes de l'octave, deſquelles il fit ſon célèbre Hexacorde, laiſſa la ſeptième ſans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui eſt propre,

Digitized by Google

comme le *C* à l'ut; le *D* au *re*, &c. Or ce B ſe chantoit de deux manières; ſavoir, à un ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la gamme, ou ſeulement à un ſemi-ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les tétracordes; car il n'étoit pas encore queſtion de nos modes ou tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois tons conſécutifs, on jugea qu'il faiſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'eſt pourquoi on l'appela *dur* ou *quarré*, en italien *quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux; c'eſt pourquoi on l'appella *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *rondo*.

Il y a deux manières d'employer le *bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note eſt preſque toujours la note ſenſible dans les tons majeurs, & quelquefois la ſixième note dans les tons mineurs, quand la clef n'eſt pas correctement armée. Le *bémol* accidentel n'altère que la note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *bémol* à la clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la ſuite de l'air & ſur toutes les notes placées ſur le même degré, à moins que ce *bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque dièze ou béquarre, ou que la clef ne vienne à changer.

La poſition des *bémols* à la clef n'eſt pas arbitraire; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-tons de l'échelle: or ces deux ſemi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles preſcrits; ſavoir, celui d'une quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. Ainſi la note *mi* inférieure de ſon ſemi-ton fait au grave la quinte du *ſi* qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-ton, & à l'aigu la quarte du même *ſi*, & réciproquement la note *ſi* fait au grave la quarte du *mi* & à l'aigu la quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *bémol* au *mi*, le ſemi-ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi bémol*. Or, dans cette poſition, l'on voit que les deux ſemi-tons ne garderoient plus entre eux la diſtance preſcrite; car le *re*, qui ſeroit la note inférieure de l'un, ſeroit au grave la ſixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre, & à l'aigu, la tierce du même *ſi*; & ce *ſi* ſeroit au grave la tierce du *re*, & à l'aigu, la ſixte du même *re*. Ainſi les deux ſemi-tons ſeroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note de l'octave que par *ſi*, la ſeule qui n'a pas le même inconvénient, car bien que le ſemi-ton y change de place, &, ceſſant d'être entre le *ſi* & l'*ut*, deſcende entre le *ſi bémol* & le *la*, toutefois l'ordre preſcrit n'eſt point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, ſe trouvant d'un côté à la quarte, & de l'autre à la quinte du *mi* ſon homologue, & réciproquement.

La même raiſon qui fait placer le premier *bémol* ſur le *ſi*, fait mettre le ſecond ſur le *mi*, & ainſi de ſuite, en montant de quarte ou deſcendant de quinte juſqu'au *ſol*, auquel on s'arrête ordinairement parce que le *bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enſuite, ne differe point du *ſi* dans la pratique. Cela fait donc une ſuite de cinq *bémols* dans cet ordre.

1 2 3 4 5
Si Mi La Re Sol.

Toujours par la même raiſon, l'on ne ſauroit employer les derniers *bemols* à la clef, ſans employer auſſi ceux qui les précèdent: ainſi le *bémol* du *mi* ne ſe pnſe qu'avec celui du *ſi*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des ſuivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'article *clef* une formule pour ſavoir tout d'un coup ſi un ton ou un mode donné doit porter des *bemols* à la clef, & combien. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cette raiſon, donnée par Rouſſeau, pour prouver que la poſition des *bémols* n'eſt pas arbitraire, eſt bien embrouillée, bien abſtraite pour ceux à qui le langage de la muſique n'eſt pas familier. Elle contient d'ailleurs ce qu'on appelle une pétition de principes. « Les *bémols*, dit-il, ſont deſtinés à » changer le lieu des ſemi-tons de l'échelle; or » ces deux ſemi-tons doivent toujours garder entre » eux deux intervalles preſcrits; ſavoir celui d'une » quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. » Mais pourquoi doivent-ils garder ces intervalles? C'eſt là ce qu'il falloit prouver. D'après quelle loi nous aſſure-t-on que la gamme ne pouvoit pas être diviſée d'une autre manière qu'elle ne l'eſt? Voici une autre explication qui nous paroit plus ſimple, plus claire, & ſur-tout plus concluante.

La réſonnance du corps ſonore produit, comme on ſait ſon octave, ſa quinte & ſa tierce majeure. L'octave étant la répétition du même ſon ne produit que les mêmes notes; ainſi on ne trouveroit point par elle la diviſion de la gamme.

La quinte, au contraire, cet intervalle parfait, produit à ſon tour une autre quinte; celle-ci une troiſième, & c'eſt de cette ſuite de quintes que la gamme eſt compoſée.

Prenant donc la note *fa* pour générateur elle vous donnera en montant la quinte *ut*; l'*ut* vous donnera *ſol*; le *ſol* produit *ré*; le *ré*, *la*; le *la*, *mi*; le *mi*, *ſi*; mais la quinte de *ſi* n'eſt point un *fa*; une quinte juſte contient trois tons & un ſemi-ton, & il ne trouve entre *ſi* & *fa* que deux

tons & deux ſemi-tons. Il faut donc pour avoir une quinte juſte, que vous hauſſiez d'un ſemi-ton le dernier des deux extrêmes, ou que vous baiſſiez le premier.

Le ſigne qui ſert à hauſſer d'un ſemi-ton s'appelle *dièſe*; celui qui ſert à baiſſer s'appelle *bémol*.

Si vous hauſſez le *fa*, il ſera donc avec le *ſi* la quinte juſte que vous cherchez; mais alors la première progreſſion il où vous êtes parti n'aura pas lieu. Ce *fa dièſe* ne ſera plus l'octave du *fa* que vous avez pris pour générateur. L'*ut* qui étoit la quinte de celui-ci, ne ſera plus la quinte juſte de celui-là; il faut donc que vous hauſſiez auſſi cet *ut* d'un autre ſemi-ton, & que vous faſſiez la même opération ſur les notes ſuivantes; ainſi telle ſera votre progreſſion de quintes.

fa ut; ut ſol; ſol ré; re la; la mi; mi ſi.

ſi fa𝄪; fa𝄪 ut𝄪; ut𝄪 ſol𝄪; ſol𝄪 ré𝄪; ré𝄪 la𝄪; la𝄪 mi𝄪 mi ♯ ſi ♯.

Il eſt clair que ſi vous vouliez continuer la progreſſion, & avoir la quinte juſte de ce *ſi* 𝄪, vous auriez un *fa* double ♯, & ainſi à l'infini. On doit comprendre maintenant pourquoi le premier des dièzes eſt *fa*, pourquoi l'on n'en peut mettre ſur le *ſol*; par exemple, ſans en avoir mis ſur l'*ut* & ſur le *fa*; car le *ſol* dièſe n'eſt la quinte juſte que d'*ut* dièſe, qui n'eſt la quinte juſte que de *fa* ♯; le *ſol* ♯ ſeroit une quinte trop grande & inharmonique avec l'*ut* naturel.

Le même raiſonnement doit ſervir pour les *bémols*. Si au lieu de hauſſer le dernier des deux extrêmes de la fauſſe quinte *ſi fa*, pour en faire une quinte juſte, vous baiſſez le premier extrême *ſi* par un *bémol*, ce *ſi b* ne ſera plus la quinte juſte de *mi*, comme il l'étoit dans la première progreſſion; il faudra donc baiſſer ce *mi*, & ainſi de quinte en quinte, deſcendant à l'infini, vous aurez cette progreſſion deſcendante:

Fa ſi *b*, ſi *b* mi *b*, mi *b* la *b*, la *b* ré *b*, ré *b* ſol *b*, ſol *b* ut *b*, ut *b* fa *b*, &c.

Vous voyez pourquoi le *ſi* eſt le premier *bémol*, & pourquoi le *mi* ni le *la* ne ſauroient être baiſſés par le ſigne, que le *ſi* qui les engendre ne l'ait été le premier.

Il n'eſt pas vrai non plus, comme le dit Rouſſeau, « qu'on s'arrête ordinairement au *ſol* dans » l'ordre des *bémols*, parce que le *bémol* de l'*ut* » qu'on trouveroit enſuite ne diffère point du *ſi* » dans la pratique ». Dans le ton de *mi b* mineur, » par exemple (& ce ton eſt fort ordinaire), pour avoir la ſixte mineure, il faut bien mettre un *bémol* ſur *ut*, & jamais perſonne ne s'eſt aviſé de le remplacer par un *ſi*.

Nous dirons au mot *Gamme* pourquoi il faut commencer par *fa* la progreſſion des quintes pour avoir toutes les diviſions de l'octave. (*M. Framery.*)

BQUARRE *ou* BÉQUARRE, *ſ. m.* Caractère de muſique qui s'écrit ainſi ♮, & qui, placé à la gauche d'une note, marque que cette note ayant été précédemment hauſſée par un dièſe ou baiſſée par un *bémol*, doit être remiſe à ſon dégré naturel ou diatonique.

Le *béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux premières notes de l'octave, n'en laiſſa point d'autre que la lettre *b* pour exprimer le *ſi* naturel; car chaque note avoit, dès-lors, ſa lettre correſpondante; & comme le chant diatonique de ce *ſi* eſt dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella ſimplement *b dur*, *b quarré* ou *b quarre*, par une alluſion dont on parle dans les articles précédens.

Le *béquarre* ſervit dans la ſuite à détruire l'effet du bémol antérieur ſur la note qui ſuivoit le *béquarre*: c'eſt que le bémol ſe plaçant ordinairement ſur le *ſi*, le *béquarre* qui venoit enſuite, ne produiſoit, en détruiſant ce bémol, que ſon effet naturel, qui étoit de repréſenter la note *ſi* ſans altération. A la fin on s'en ſervit par extenſion, & faute d'autre ſigne, pour détruire auſſi l'effet du dièſe, & c'eſt ainſi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le dièſe ou le bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une diſtinction à faire. Si le dièſe ou le bémol étoient accidentels, ils ſont détruits ſans retour par le *béquarre* dans toutes les notes qui le ſuivent médiatement ou immédiatement ſur le même degré, juſqu'à ce qu'il s'y préſente un nouveau bémol ou un nouveau dièſe. Mais ſi le bémol ou le dièſe ſont à la clef, le *béquarre* ne les efface que pour la note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui ſuivent dans la même meſure & ſur le même degré; & à chaque note altérée à la clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *béquarres*. Tout cela eſt aſſez mal entendu; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les dièſes ou bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la clef; de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* dièſé ou ſur un *ſi* bémoliſé à la clef, le *béquarre* ne ſerviroit qu'à détruire un dièſe accidentel ſur ce *ſi*, ou un bémol ſur ce *fa*, & ſignifieroit toujours le *fa* dièſe ou le *ſi* bémol, tel qu'il eſt à la clef.

D'autres enfin ſe ſervoient bien du *béquarre* pour effacer le bémol, même celui de la clef, mais jamais pour effacer le dièſe: c'eſt le bémol ſeulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu; ceux-ci deviennent

deviennent plus rares, & s'aboliſſent de jour en jour; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet article de Rouſſeau n'eſt pas entierement juſte.

Ce n'eſt point parce que le *bémol* ſe place ordinairement ſur le *ſi*, que le *béquarre* a été employé pour en détruire l'effet; car le *bémol* ſe place indiſtinctement ſur toutes les notes que le changement de modulation oblige de baiſſer; mais lorſque, d'après la méthode du *Guido*, on chantoit par muances, (voyez *ce mot*) la ſeptieme note de la gamme étoit toujours *b*, quand ce *b* deſcendoit d'un ſemi-ton, on le nommoit *b mol*. Lorſqu'au contraire ce même *b*, repréſentatif de notre *ſi*, montoit d'un ſemi-ton, il reprenoit ſa qualité de *b dur* ou *b quarre*; ainſi le *béquarre* devoit naturellement détruire l'effet de tout *bémol*. Aujourd'hui que le *ſi* complette les degrés de la gamme, & que le *béquarre* n'a plus d'autre emploi que celui de détruire le ſigne quelconque d'altération mis ſur une note, on ne voit pas trop pourquoi Rouſſeau trouve ſi mal entendu l'arrangement adopté.

Les *dièſes* ou les *bémols* qui arment la clef ſervent à indiquer la modulation principale qui doit regner dans le morceau. Si le *béquarre* vient altérer l'une de ces notes, en l'élevant ou en l'abaiſſant, il eſt tout ſimple que ce ſigne d'une nouvelle modulation n'ait pas une valeur prolongée, & qu'on ſoit obligé de le répéter chaque fois que cette note ſe préſente, parce que le lecteur a toujours la modulation principale préſente à ſon ſouvenir; mais lorſqu'au contraire le ſigne d'altération n'eſt qu'accidentel; le *béquarre*, en détruiſant ſon effet, vous avertit que la modulation accidentellement introduite a ceſſé, & qu'on eſt revenu à la modulation principale.

Nota. Nous obſerverons ici que l'homme que nous appellons *Guido*, parce que c'étoit ſon nom, eſt le même que celui qui eſt nommé *Guy* par Rouſſeau, d'après les écrivains françois qui en ont parlé. Cette manie de traduire les noms propres étrangers n'eſt propre qu'à jetter de la confuſion ſur tout ce qui eſt hiſtorique. Aſſurément il n'y a aucune raiſon pour donner le nom gaulois de *Guy* à un Italien de la ville d'Arezzo, qui ſe nommoit *Guido*. (*M. Framery.*)

BABILONIENS, *adj.* C'eſt le nom de l'un des modes des Arabes, dont le caractère eſt d'exprimer la joie: il ſert dans les fêtes & les cérémonies joyeuſes. On le mêle au mode Guerrier, quand on revient triomphant. On dit que *Shah-Abbas*, roi de Perſe, fut guéri, par un concert ſur le mode *Babilonien*, d'une maladie mortelle, cauſée par la mélancolie: on nomma l'un de ces airs *ſihhal nama*, l'air de la ſanté. (*M. Framery.*)

BABYS, (*Muſique des anciens.*) Voyez *Céon.*

BALAFO, *ſ. m.* eſt un inſtrument fort en uſage parmi les négres de la côte d'Or. Quelques voyageurs les nomment *balafo*, *ballard* & *balafeu*. C'eſt une eſpèce d'épinette creuſe en deſſous & élevée à un pied de terre. Du côté ſupérieur, il y a ſept petites clefs de bois rangées comme celles d'un orgue, auxquelles ſont attachées autant de cordes ou de fils d'archal de la groſſeur d'un tuyau de plume & de la longueur d'un pied; c'eſt-à-dire, de toute la largeur de l'inſtrument. A l'autre extrémité, ſont deux gourdes, ſuſpendues comme deux bouteilles, qui reçoivent & redoublent le ſon. Le muſicien eſt aſſis par terre au centre du *balafo*, & frappe les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout deſquels eſt attachée une petite balle couverte d'étoffe, pour empêcher que le ſon n'ait trop d'éclat. Ce même muſicien a le long des bras des anneaux de fer, d'où dépendent d'autres anneaux qui en ſoutiennent de plus petits, ainſi que d'autres pièces du même métal. Le mouvement que cette chaine reçoit de celui des bras produit une eſpèce de ſon muſical qui ſe joint à celui de l'inſtrument, & forme un retentiſſement commun dans les gourdes. Le bruit en eſt fort grand, &, dit-on, fort harmonieux. On en donne d'autres deſcriptions, mais qui reviennent à-peu-près au même. (*M. Framery.*)

BALANCEMENT. C'eſt la même choſe que tremblement. Voyez *ce mot.* (*J. J. Rouſſeau.*)

BALLADE, ſ. f. (*Muſique.*) On entend par *ballade* en Angleterre, des chanſons ou eſpèces d'odes à pluſieurs couplets ou ſtrophes que l'on chante ordinairement, mais qui ſervent auſſi quelquefois d'airs de danſe, comme les vaudevilles. Il y a de ces *ballades* très-anciennes, qui ſont fameuſes & qui méritent de l'être par leur ſimplicité, la naïveté & le pittoreſque des penſées; telle eſt la *ballade* des deux enfants dans le bois (*the two children in the wood*). Probablement ce mot vient de *ballet*. (*M. de Caſtilhon.*)

BALLET. Action théatrale qui ſe repréſente par la danſe, guidée par la muſique. Ce mot vient du vieux françois *baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La muſique d'un *ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes; que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au danſeur la chaleur & l'expreſſion que le chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut de plus qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la danſe ne peut dire aux yeux du ſpectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne en France

à une bizarre ſorte d'opéra, où la danſe n'eſt guères mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets* les actes forment autant de ſujets liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, & que le ſpectateur n'appercevroit jamais, ſi l'auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le prologue.

Ces *ballets* contiennent d'autres *ballets* qu'on appelle autrement *divertiſſemens* ou *fêtes*. Ce ſont des ſuites de danſes qui ſe ſuccèdent ſans ſujet ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe, ſinon qu'ils danſent bien. Cette ordonnance peu théatrale ſuffit pour un bal, où chaque acteur a rempli ſon objet, quand il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le ſpectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la choſe; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la ſcène, pas même dans la repréſentation d'un bal, où le tout doit être lié par une action ſecrète qui ſoutienne l'attention & donne de l'intérêt au ſpectateur. Cette adreſſe d'auteur n'eſt pas ſans exemple, même dans l'opéra françois, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *fêtes vénitiennes*, acte du bal.

En général toute danſe qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *bal et* qui n'eſt qu'un bal doivent être bannis du théatre lyrique. En effet, l'action de la ſcène eſt toujours la repréſentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'eſt que l'image de ce qu'on y ſuppoſe; de ſorte que ce ne doit jamais être un tel ou tel danſeur qui ſe préſente à vous, mais le perſonnage dont il eſt revêtu. Ainſi, quoique la danſe de ſociété ne puiſſe rien repréſenter qu'elle-même, la danſe théatrale doit néceſſairement être l'imitation de quelqu'autre choſe, de même que l'acteur chantant repréſente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire ſorte de *ballets* eſt celle qui roule ſur des ſujets allégoriques, & où par conſéquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces ſortes de drames conſiſte à préſenter ſous des images ſenſibles des rapports purement intellectuels, & à faire penſer au ſpectateur toute autre choſe que ce qu'il croit, comme ſi, loin de l'attacher à la ſcène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre d'ailleurs exige tant de ſubtilité dans le dialogue, que le muſicien ſe trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les alluſions & les épigrammes, tandis que le ſpectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on faſſe il n'y aura jamais que le ſentiment qui puiſſe amener celui ci ſur la ſcène & l'identifier, pour ainſi dire, avec les acteurs; tout ce qui n'eſt qu'intellectuel l'arrache à la pièce & le rend à lui-même. Auſſi voit-on que les peuples qui veulent & mettent le plus d'eſprit au théatre, ſont ceux qui ſe ſoucient le moins de l'illuſion. Que ſera donc le muſicien ſur des drames qui ne donnent aucune priſe à ſon art? Si la muſique ne peint que des ſentiments ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphyſiques, telles que les allégories, où l'eſprit eſt ſans ceſſe occupé des rapports de l'objet qu'on lui préſente avec ceux que l'on veut lui rappeller?

Quand les compoſiteurs voudront réfléchir ſur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de diſcernement dans le choix des drames dont ils ſe chargent, plus de vérité dans l'expreſſion de leurs ſujets, & quand les paroles des opéra diront quelque choſe, la muſique apprendra bientôt à parler. (*J. J. Rouſſeau.*)

BALLET. Ce mot, dit Rouſſeau, vient du vieux mot françois *baller*, danſer, & il devoit ajouter que ce mot *baller* vient lui-même du mot italien *ballare*, danſer, lequel vient du grec *ballô*, qui ſignifie *je jette çà & là*. (*M. Framery.*)

BALLET-OPÉRA. Les réflexions de Rouſſeau dan cet article deviennent inutiles aujourd'hui que ce genre de ſpectacle n'exiſte plus. Il eſt pourtant dommage qu'on y ait entièrement renoncé. C'étoit une maniere d'avoir des *opéra* courts, d'un genre gracieux ou gai, où la danſe étoit plus naturellement amenée qu'elle ne l'eſt ordinairement dans une tragédie, très-propres à ſuccéder à un ſujet ſérieux, & à eſſayer les talents des jeunes compoſiteurs.

Le reproche que leur fait Rouſſeau de contenir dans différents actes des ſujets étrangers les uns aux autres, nous paroit porter à faux. Qu'importe que ces ſujets ſoient liés entre eux, ſi chaque ſujet comporte un intérêt ſuffiſant? Y a-t-il quelque liaiſon entre une petite comédie jouée au théatre françois & la tragédie qui la précède?

Ces *ballets* ne contiennent point d'autres *ballets*, comme le dit Rouſſeau; mais ces petits drames ayant pour but le développement d'une action où la danſe doit être amenée le plus naturellement poſſible, on a donné à tout l'ouvrage le titre de *ballet*. Si ces danſes ſe ſuccèdent *ſans ſujet*, ſans liaiſon avec l'*action principale*, c'eſt la faute de l'auteur & non celle du genre. Il ſeroit très-facile de diſpoſer ſon action de maniere à ce qu'un *ballet* y fût bien placé. (*M. Framery.*)

BALLET. Ce mot déſigne trois différens genres de ſpectacles employés ſur notre théatre lyrique.

Dans le premier, la danſe eſt une partie acceſſoire de l'action repréſentée: dans le ſecond, elle eſt la partie principale; la poéſie & la muſique vocale ſont alors acceſſoires à leur tour: dans le troiſième enfin, la danſe eſt tout; & pour repréſenter une action, les hommes ne parlent pas; ils ne chantent pas, ils danſent.

Le premier genre ſe nomme ſimplement *ballet*; le

ſecond *ballet-opéra* ou *opéra-ballet*; le troiſième *ballet-pantomime*.

Pour traiter ce ſujet dans toute ſon étendue, il faudroit un livre, & il y en a eu de bons ſur cette matière; mais nous devons nous borner ici à l'enviſager relativement à la muſique, à examiner ſommairement les qualités qu'elle doit avoir, & les défauts qu'elle doit éviter dans ces trois genres de compoſition lyrique.

1. *Ballet.* De la manière dont Quinault avoit conçu le ſpectacle de l'opéra, la danſe y étoit partie abſolument conſtitutive, & formoit, à frais communs avec la poéſie, la muſique & la peinture, un tout indiviſible, qui devoit flatter à la fois le cœur, l'eſprit, l'oreille & les yeux.

Tous ſes opéras & ceux que l'on fit à l'imitation des ſiens, étoient en cinq actes, & le travail de l'auteur étoit non-ſeulement de diviſer ſon action en cinq diverſes parties, qui toutes contribuaſſent au développement de cette action, & conduiſiſſent à la cataſtrophe, mais de ménager dans chacune de ces cinq parties l'occaſion d'un *ballet*, le prétexte d'une fête triſte ou gaie, galante, lugubre ou militaire.

Quinault eut non-ſeulement la gloire de l'invention de ce genre, mais celle de ſa perfection; aucun de ſes imitateurs ne ſut auſſi bien que lui attacher ces brillants acceſſoires au fil de l'action principale. Comme il s'étoit ouvert le double champ de la mythologie & de la féerie, tous les éléments étoient à ſa diſpoſition, & ſon imagination féconde prodiguoit à ſon gré les dieux les héros, les génies & tous les êtres réels ou fantaſtiques.

Il eſt à croire que *Lulli*, ſon compoſiteur, ſut donner, pour le temps, à toutes ces différentes claſſes de peuples danſants le caractère qui leur paroiſſoit propre. Le plus grand mérite que nos pères attribuaſſent en général à ſa muſique, étoit la vérité: il eſt probable qu'il la chercha dans ſes airs de danſe, comme dans ſon récitatif & dans ſes chants meſurés, & qu'il l'atteignit autant que le lui permirent les moyens, alors connus, de ſon art.

Rameau, qui ajouta beaucoup à ces moyens, du côté du rhythme & de l'harmonie, trouva dans ces deux ſources de quoi donner à la ſymphonie, & par conſéquent aux airs de danſe, un degré de perfection, de mouvement & de chaleur, que Lulli n'avoit pas même pu ſoupçonner. Il parut ſi ſupérieur, dans ce genre, à tout ce qui l'avoit précédé, qu'il en fut regardé comme le créateur; & les François gardèrent long-temps l'opinion que lui ſeul avoit ſu véritablement écrire & noter la danſe.

Il eſt certain que dans cette partie de ſes compoſitions, il fit briller beaucoup d'eſprit, d'imagination & de goût. Son orcheſtre, preſque toujours inſignifiant quand il accompagne la voix, prend une ame, un caractère, lorſqu'il guide les danſeurs. Ses airs, tantôt doux & gracieux, tantôt gais & pétulants, quelquefois guerriers ou ſauvages, ont toujours une intention marquée. Ils dictent, en quelque ſorte, non-ſeulement le genre & l'expreſſion particulière de chaque entrée de *ballet*, mais les pas même & les geſtes dont elle doit être accompagnée.

C'eſt à lui qu'il faut attribuer l'importance que les François ont toujours attachée depuis aux *airs de danſe*. De jolis *airs de danſe* ont fait réuſſir plus d'un mince ouvrage, ont donné de la réputation à plus d'un compoſiteur médiocre: on eſt parvenu à nuire à plus d'un grand maître, même avant que de l'entendre, par le ſeul doute, réel ou ſimulé, de ſon talent pour les *airs de danſe*.

Les principaux airs de danſe ſont la chaconne, la paſſacaille, le menuet, la gavotte, le paſſepied, le tambourin, &c. Voyez *chacun de ces mots*.

Ces airs avoient, dans l'origine, non-ſeulement un caractère particulier qu'ils ont conſervé depuis, mais des entraves dont ils ſe ſont délivrés. La chaconne, par exemple, étoit compoſée ſur une baſſe contrainte, dont le retour continuel amuſoit peut-être nos ayeux, & nous paroîtroit inſupportable. C'étoit une gêne effroyable pour le malheureux compoſiteur, qui ne produiſoit, le plus ſouvent, que des chants ſecs & contraints comme ſa baſſe. La chaconne n'a pris l'eſſor brillant qui la diſtingue de tous les autres airs, que depuis qu'elle a ſecoué ce joug ridicule.

La gavotte n'étoit qu'un petit air à deux repriſes, ordinairement de huit meſures chacune. Pour donner à l'entrée de *ballet* où elle étoit employée toute ſon étendue, il falloit faire une ſeconde gavotte, ſoit en mineur, ſoit dans un ton relatif de celui de la première; & l'on répétoit à volonté, ou cette première, ou quelquefois les deux. Cet air, depuis quelques années, a reçu d'autres développements. Renfermé dans un cercle moins borné, il donne un champ plus libre au génie du compoſiteur, & fournit à la danſe plus de nuances & de variété. Les gavottes de Roland & d'Ams ont une étendue conſidérable, quoique phraſées de façon à conſerver leur caractère de gavottes, & coupées par des repriſes & des retours que la danſe exige. On en a fait depuis ſur ce modèle; mais c'eſt à M. Piccinni que nous devons cette nouvelle forme, plus agréable que la première.

De quelque eſpèce que ſoient les airs que l'on compoſe, le premier ſoin qu'on doit avoir, c'eſt de leur aſſigner un rhythme très-marqué, qui donne aux danſeurs la facilité d'y adapter leurs pas; & une intention préciſe, une expreſſion particulière & locale, qui convienne au genre de l'action, au lieu de la ſcène, à l'état & au coſtume des acteurs.

Ç'a toujours été un grand défaut dans un *ballet* que de ne rien peindre, & de n'être compoſé que de ſauts & de gambades ; mais dans l'ancien ſyſtême de notre opéra, ce défaut étoit quelquefois excuſable. Cinq actes exigeoient cinq *ballets*, & il étoit bien difficile de les amener tous ſi à propos, de leur donner une liaiſon ſi intime avec l'action, que chacune des entrées y eût un caractère diſtinctif & une expreſſion qui lui fût propre.

Aujourd'hui la plupart des opéras ſont en trois actes, & quoique les *ballets* y ſoient encore regardés comme eſſentiels, quand ils peuvent être adaptés à l'action ſans effort & avec vraiſemblance, on ne ſe fait plus une loi d'en mettre un à chacun des actes. On n'eſt donc plus excuſable d'en faire où les danſeurs ne paroiſſent que pour danſer. Le poete, libre à cet égard, doit en fixer le caractère & l'étendue : le compoſiteur doit ſe pénétrer des intentions du poëte, & devenu poete lui-même, peindre, par ſes chants, ſon rhythme & ſon harmonie, les ſentimens nobles, belliqueux, tendres, gais ou triſtes, qu'exige la ſituation où le *ballet* ſe trouve placé.

Si le lieu où ſe paſſe l'action, ſi le caractère du peuple, ou celui des perſonnages, ont quelque choſe d'étranger, & qui les diſtingue de tout autre lieu ou de tout autre caractère, le muſicien doit chercher à rendre cette particularité.

Il y réuſſira quelquefois par la ſeule analogie avec ce qui a dû exiſter, quelquefois même par l'emploi de ce qui exiſte ou a exiſté réellement. Ce dernier cas eſt rare, mais il n'eſt pas ſans exemple. Dans un ſujet eſpagnol l'air *des folies d'Eſpagne*, arrangé & modifié au gré du compoſiteur, ſeroit ſûr de réuſſir, & l'on a vu dans *Chimène* que l'air du *fandango* aidoit à tranſporter le ſpectateur en Eſpagne, où ſe paſſe la ſcène.

Le premier cas eſt plus commun, & il y a peu de ſituations où l'on ne puiſſe & ne doive en faire uſage.

Nous ne ſavons point ſur quels airs danſoient les Scythes, entourant les victimes humaines qu'ils alloient ſacrifier aux dieux ; mais nous ſentons que l'air de ces Barbares, dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. Gluck, eſt un véritable air de Cannibales.

Nous avons encore moins d'idée de la muſique de ces inſulaires qui viennent, au premier acte de *Roland*, ſaluer Angélique de la part de ce héros ; mais l'air de M. Piccinni nous fait croire que ſi ces peuples exiſtoient, ils danſeroient ſans doute ſur ce genre particulier, quoique ſimple, de rhythme & de mélodie.

Quelquefois, pour peindre des mœurs étrangères, il ſuffit de dépayſer l'imagination du ſpectateur, par un air auſſi étranger, quoiqu'il ne convienne pas particulièrement aux perſonnages & à l'action que le *ballet* repréſente.

Ces jeunes captives Lesbiennes qu'Achille envoie en Aulide aux pieds d'Iphigénie, arrivant au milieu d'une armée, & miſes en liberté par la fille d'Agamemnon, danſent devant elle pour célébrer leur délivrance. Elles ſont ſenſées danſer à la manière de leur pays, & ſur un air différent de ceux qu'Iphigénie eſt accoutumée à entendre. Rien ne paroit d'abord moins convenir à des danſeuſes de *Lesbos* qu'un air *coſaque* ; mais cet air eſt étranger pour nous, comme celui des Lesbiennes devoit l'être pour Iphigénie. C'eſt ſans doute ce rapport ſecret qui fait ſupporter & même aimer cet air *Coſaque*, danſé en *Aulide* avant le ſiége de Troye ; ſans quoi cela ne paroitroit qu'une diſconvenance monſtrueuſe.

L'air des démons, au ſecond acte d'Orphée, nous tranſporte au fond des enfers, comme ceux des champs élyſées nous font habiter en idée parmi les ames bienheureuſes. J. J. Rouſſeau diſoit, avec raiſon, que les champs élyſées d'Orphée reſſembloient à ceux de Caſtor & Pollux comme une roſe à un pavot.

Rien de plus idéal & de plus phantaſtique que les airs danſés autour de Renaud endormi, par les jolis émiſſaires d'Armide.

Ceux des ſonges d'Atys ont cette même teinte imaginaire & pour ainſi dire aërienne ; mais envoyés par une déeſſe, ils ont, en quelque ſorte, dans la nobleſſe de leurs motifs, dans leurs développemens & leur étendue, l'empreinte de leur origine. Ils ne ſont pas plus gracieux que ceux d'Armide, mais ils paroiſſent d'une nature plus relevée & plus grandement conçus.

Un air de danſe peut être caractériſé de manière à devoir être accompagné d'un chœur de voix, qui ſe joigne à celui des danſeurs pour renforcer l'expreſſion, & frapper en même-temps tous les ſens. L'air des ſauvages de Rameau a ſervi long-temps de modèle dans ce genre, & mérite d'en ſervir encore.

Le poëte peut avoir l'intention de faire exprimer, pendant un *ballet*, par un de ſes perſonnages, un ſentiment tout oppoſé à ceux des acteurs danſans. Qu'on ſe rappelle l'artifice dont a uſé M. Gluck dans le divertiſſement du ſecond acte d'Alceſte. Le peuple ſe réjouit du retour de la ſanté d'Admète : après quelques airs du genre le plus gai, vient un menuet en ton mineur, accompagné de flûtes. Tandis que les Theſſaliens font ſuccéder l'expreſſion d'une joie plus douce à celle d'une gaité bruyante, la malheureuſe Alceſte, dévouée à la mort, prie les dieux de *ſoutenir ſon courage*, & ne peut retenir ſes pleurs : ſa voix plaintive, dont les ſons ſoutenus accompagnent cet air de danſe, en détermine l'expreſſion qui pourroit n'être que douce & tendre, mais qui devient triſte & déchirante. Il étoit impoſſible d'exciter avec plus d'adreſſe dans le même temps deux ſenſations contraires, & de mieux partager l'ame du ſpectateur entre la douleur d'Alceſte & l'allégreſſe de ſon peuple.

Digitized by Google

Voilà ſur quels modèles un compoſiteur doit ſe régler pour donner à ſes airs de *ballet* de l'expreſſion & de la vie ; mais c'eſt au poëte à lui en ménager l'occaſion, en n'introduiſant jamais un *ballet* dans ſa pièce, s'il n'y eſt naturellement amené, s'il ne contribue à l'action, & s'il n'ajoute à l'intérêt, loin de le détruire ou de le refroidir.

C'eſt enſuite au maître de *ballets* à ſuivre les intentions du muſicien & du poëte, à trouver dans ſon art des moyens pour les remplir, & non des raiſons pour les ſubordonner aux ſiennes. Il ne doit jamais oublier que les *ballets* de ce genre, liés à l'action d'un drame lyrique, n'y ſont qu'acceſſoires, & ne peuvent, ſans choquer la vraiſemblance & nuire au ſuccès de l'enſemble, uſurper le moindre empire ſur les deux parties principales, qui ſont la poéſie & la muſique.

2. *Ballet-opéra*. On appelle ainſi un genre de compoſition dont les *ballets* forment l'eſſence, où chaque divertiſſement amène une petite action exprimée en peu de vers, & deſtinée ſeulement à joindre paſſagèrement le plaiſir de la muſique à celui de la danſe.

Dans cette eſpèce de *ballets*, la danſe monte d'un degré ; elle ne joue pas encore le premier rôle, mais le ſecond. Au poëte appartient toujours la diſpoſition du ſujet, la diviſion de ſes parties, & le caractère qu'il juge à propos de leur donner ; mais c'eſt avec le maître de *ballets* qu'il doit ſe concerter d'abord, non avec le muſicien. Le travail de celui-ci ne commence que lorſque le poëte a écrit toutes ſes ſcènes, & que le compoſiteur des *ballets* a fixé, de concert avec le poëte, le programme de toutes ſes entrées. Embraſſant alors d'un coup-d'œil tout ſon ouvrage, il peut ſe livrer à ſon génie ; mais qu'il ne perde pas de vue que, dans un ſpectacle de ce genre, la muſique doit à la danſe les mêmes égards que dans le grand opéra la danſe doit à la muſique.

Les airs qu'il doit employer ſont de la même eſpèce que ceux du genre précédent, & demandent les mêmes qualités, ſoit dans le rhythme, ſoit dans le caractère du chant ; mais ils peuvent avoir en général plus d'étendue ; & comme ils ſont en plus grand nombre, l'un des premiers ſoins doit être d'y mettre beaucoup de variété.

Ce genre eſt preſqu'entièrement hors d'uſage, & l'on doit peut-être le regretter. La danſe eſt parvenue en France à un ſi haut point de perfection ; les danſeurs excellents des deux ſexes y ſont en ſi grand nombre ; & dans nos opéras tragiques, les *ballets* ſont maintenant employés avec tant de ſobriété, qu'il ſeroit à deſirer qu'on revît paroître de temps en temps des ouvrages moins auſtères, où la danſe jouât le premier rôle ; des ouvrages tels que *l'Europe galante*, *les élémens*, *les amours des dieux*, *les fêtes grecques & romaines*, *les ſurpriſes de l'amour*, &c.

Ces *ballets-opéra*, remis en muſique nouvelle, ou d'autres nouvellement faits, dans un genre à-peu-près ſemblable, tiendroient en haleine tous ces talents ſi précieux, & mettroient le public qui les aime à portée d'en jouir plus ſouvent.

Les ſcènes qui en forment la partie dramatique, n'ayant pas un intérêt très-vif, ne pourroient ſe ſoutenir que par les charmes du ſtyle ; leur dialogue ingénieux amuſeroit un inſtant l'eſprit, en repoſant la vue. La galanterie, qui en fait preſque toujours le caractère, plaiſoit peut-être trop à nos pères ; mais peut-être auſſi ne nous plaît-elle pas aſſez. Pour nous délaſſer du genre ſérieux & purement héroïque, pour déployer tout le luxe de nos fêtes danſantes, les élégantes fictions de la Motte, de Bernard ou du petit nombre de nos poëtes capables de les imiter, vaudroient peut-être mieux que certains opéras ſont magnifiques, mais auſſi dépourvus d'eſprit & d'intérêt que de galanterie.

La muſique gagneroit auſſi à cette eſpèce de renaiſſance. A meſure qu'on s'eſt dégagé des lourdes entraves de la compoſition françoiſe, & qu'on s'eſt appliqué, en France, à imiter, du mieux qu'on a pu, le ſtyle des compoſitions italiennes, le nombre des écrivains en muſique s'eſt conſidérablement accru. Une foule de jeunes compoſiteurs s'eſt élevée, & s'élève tous les jours, dont l'imagination ardente, mais non encore mûrie par la pratique & par l'âge, ſe conſume, pour ainſi dire, elle-même, faute d'alimens.

Dès qu'un jeune homme eſt parvenu à écrire avec facilité, ſéduit par les ſuccès de nos grands maîtres dans l'opéra tragique, il cherche de tous côtés une tragédie ; & s'il eſt aſſez malheureux pour en trouver une, bonne ou mauvaiſe, il s'épuiſe ſur un ſujet au-deſſus de ſes forces ; & ſe croyant déja le rival des auteurs de Didon & d'Orphée, il uſe ſa fantaiſie à entaſſer des notes que le public n'entendra jamais.

Les *opéra-ballets* lui offriroient un noviciat moins pénible, & dont il pourroit au moins tirer quelque fruit. L'abondance & la fraîcheur des idées, heureux attribut de ſon âge, pourroit s'y déployer librement. Si ſon génie l'appelloit enſuite au genre tragique, il y apporteroit déja quelque habitude de traiter la ſcène, d'en moduler ſavamment & naturellement le récitatif, d'y enchaîner avec art les airs, les duo, les morceaux d'enſemble ; enfin, s'étant habitué de bonne heure à faire aiſément des airs de *ballet*, cette partie, qui contredit toujours, & même embarraſſe quelquefois les plus grands compoſiteurs, ne ſeroit pour lui qu'un jeu.

Si, dans ces premiers eſſais, il ſe ſentoit peu de talent pour la muſique vocale, peu de facilité à créer des chants expreſſifs, à les conduire, à les marquer de ces nuances délicates ou fortes qui ſont de la muſique dramatique la plus expreſſive & la plus belle des langues ; ſi, au contraire, il ſe trouvoit à ſon aiſe dans la partie inſtrumentale ; que ſur une ſituation donnée, il inventât ſans effort des airs de *ballet* neufs, brillants,

Digitized by Google

pittoresques, & qu'il reconnût en lui une disposition particulière à prescrire par des sons les pas & les mouvements du corps, il pourroit alors s'adonner uniquement à ce genre, & se borner à composer la musique des *ballets-pantomimes*.

Mais qu'on ne croie pas qu'il dérogât en se renfermant dans cette sphère. La noblesse d'un artiste est dans le succès; & l'on n'en peut avoir de véritable qu'en se livrant tout entier au genre auquel on est propre.

3. *Ballets-Pantomimes.* Cette espèce de *ballets* est la première & la plus importante; c'est celle où la danse règne souverainement, où le maître de *ballets* est inventeur & poëte, où le musicien lui est soumis, & doit se régler entièrement sur lui pour le chant, le caractère, le rhythme & l'étendue de ses airs.

On en fait remonter l'invention jusqu'aux Egyptiens, qui imaginèrent d'y représenter le cours des astres & les principaux phénomènes de l'univers.

Les Grecs empruntèrent aux Egyptiens leurs danses, comme leurs sciences, & leur mythologie symbolique. On sait l'usage qu'ils en firent dans leurs spectacles publics, & sur-tout dans les chœurs de leurs tragédies. L'histoire a conservé les noms de deux célèbres danseurs, Batile & Pilade. Ce dernier nom seroit immortalisé par la danse, quand il ne le seroit pas par l'amitié.

Les Romains, imitateurs des Grecs, n'avoient garde de négliger cette partie brillante de leurs arts. Un trait de satyre d'Horace nous indique qu'ils y mettoient beaucoup d'importance, & que chez eux les danseurs faisoient souvent, comme chez nous, le sujet des conversations de la ville. Pour opposer à ces futilités le ton raisonnable des entretiens champêtres, *nous n'examinons pas*, dit-il, *si Lepos danse bien ou mal, mais si les hommes sont heureux par les richesses ou par la vertu*, &c. Sat. 6, liv. 2. Ce *Lepos* étoit sans doute le *Vestris* du siècle d'Auguste.

Quand les *ballets-pantomimes* sont-ils nés dans l'Italie moderne? Comment delà se sont-ils répandus dans le reste de l'Europe? Ces questions & plusieurs autres qui y tiennent, sont étrangères à notre objet.

Le célèbre Noverre les a portés, de nos jours, au dernier point de perfection; il a mérité même le nom d'inventeur & d'homme de génie. Outre les *ballets* qu'il a donnés à Vienne, à Paris & à Londres, il a écrit sur son art; & ses *lettres sur la danse*, qui eurent dans le temps un succès mérité, initièrent dans les principes qu'il s'étoit faits ceux-même qui ne pouvoient être témoins de la manière ingénieuse dont il les mettoit en pratique.

A son exemple, nos maîtres de *ballets* ont appris à représenter par la pantomime des actions, soit héroïques, soit du genre gracieux, & ces drames dansants forment aujourd'hui une des parties les plus intéressantes du spectacle de l'opéra.

La danse y est de deux espèces; tantôt elle est un langage dont les gestes & les pas sont les signes; elle est coupée en scènes, où les principaux danseurs, devenus acteurs, paroissent, soit successivement, soit ensemble, & s'efforcent de rendre intelligibles aux yeux les idées & les sentiments dont ils sont censés pénétrés: tantôt elle conserve son caractère de danse simple; elle forme des *ballets* ou divertissements qui sont placés dans l'action du *ballet-pantomime*, comme ils le seroient dans celle d'une pièce chantée; avec cette différence que dans les *ballets* d'un opéra, les acteurs chantants sont toujours spectateurs oisifs des fêtes qu'on leur donne, & que dans les *ballets* d'un *ballet* les acteurs principaux peuvent eux-mêmes figurer au milieu des cérémonies ou des têtes. Dans l'opéra, les habitants d'un même pays parlent deux langues différentes: dans le *ballet*, ils ont bien différents emplois; mais ils ont le même langage.

Pour les danses, proprement dites, qui coupent l'action & forment les divertissements, les airs doivent être de la même espèce que ceux du premier & du second genre de *ballets*. Le compositeur n'a pas d'autres soins à prendre. Ce sont de simples airs de danse. Que l'action de *Ninette à la Cour*, ou celle de *Mirza*, soient exprimées par des paroles chantées ou par la pantomime, dans l'un & dans l'autre drame les airs du *ballet* seront toujours des menuets, des gavottes, des tambourins; ainsi du reste.

Mais dans les scènes dont le dialogue est en gestes, la musique doit aider à en fixer le sens: elle doit, en quelque sorte, les dicter au danseur, & les interpréter au spectateur. Lorsque le personnage délibère, hésite, agit, se plaint, s'emporte, s'attendrit, l'orchestre doit passer avec lui par tous ces différents états, & d'une manière d'autant plus marquée, que le spectateur occupé sans cesse du rapport des sons qu'il entend, avec les mouvements qu'il voit, & manquant, pour déterminer ce rapport, du secours de la parole, a besoin d'une indication, assez forte pour ne laisser nulle équivoque.

On emploie quelquefois pour cela un artifice fort simple. Plusieurs *ballets-pantomimes* sont tirés de pièces à Vaudevilles ou en musique; telles que *la chercheuse d'esprit*, le *déserteur*, &c. En plaçant dans certaines parties remarquables de l'action quelques airs de la pièce, on rappelle au spectateur & la situation qu'on lui présente sous une forme nouvelle, & même les paroles qu'il y a souvent entendu joindre; tels sont, dans le *Déserteur*, l'air *quittons ce lieu que je déteste*, & celui des adieux d'Alexis à sa maîtresse: *Adieu, chère Louise!* Tels sont, dans la *chercheuse d'esprit*, l'air de la mère, *allez chercher de l'esprit*, & celui de la fille, *quel désespoir d'être sans esprit à mon âge!* & plusieurs autres.

Mais cette méthode a quelques inconvéniens ; 1°. il faut connoître la pièce originale, pour entendre ce que ces airs signifient ; 2°. ils peuvent être expressifs par eux-mêmes, comme dans le second exemple de la *chercheuse d'esprit*, où, indépendamment des paroles, *quel désespoir*, &c. l'air a un caractère naïf & simple, qui peut suffire pour annoncer le caractère de Nicette; mais ces airs peuvent aussi n'avoir de sens que par le souvenir des paroles, comme dans l'autre exemple, où l'air, insignifiant & baroque, ne fait que déplaire à l'oreille, si l'on ne se rappelle pas que, dans une situation semblable, on a entendu, sur ce même air, la mère dire à sa fille : *Allez chercher de l'esprit.* On citeroit dans ce dernier *ballet* plusieurs exemples du même genre, où, si la mémoire ne venoit au secours de l'oreille, celle-ci ne feroit que désagréablement affectée, sans pouvoir expliquer à l'esprit le sens de ce qui frappe les yeux.

Il ne faut donc user que très-sobrement de ce moyen, & ne l'employer même que pour des airs qui aient le triple avantage d'être agréables à entendre, convenables à l'action, indépendamment des paroles, & assez généralement connus pour que le plus grand nombre des spectateurs, en voyant la situation du *ballet*, se rappelle sur-le-champ la situation correspondante de la pièce.

C'est au maître de *ballets* à n'employer dans son programme aucune partie de l'action qui ne puisse être clairement rendue par les gestes & interprétée par la musique. C'est ensuite au compositeur à trouver dans son art les moyens de tout exprimer & de tout peindre. Cet art, si fécond & si flexible s'étend & se prête à tout, & le musicien qui ne sait comment exprimer, par la réunion de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme, des pensées ou des sentimens assez marqués pour qu'un danseur ait cru les pouvoir rendre par ses gestes & ses mouvemens, accuse moins les bornes de l'art, qu'il ne prouve celles de son génie. (*M. Ginguené.*)

BALLET, *s. m. danse figurée*, exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas & leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse, au son des instrumens & de la voix

Tout *ballet* suppose la danse, & le concours de deux ou de plusieurs personnes pour l'exécuter. Une personne seule, qui, en dansant représenteroit une action, ne formeroit pas proprement un *ballet* ; ce ne seroit alors qu'une sorte de pantomime. (Voyez *pantomime*.) Et plusieurs personnes qui représenteroient quelque action sans danse, formeroient une comédie & jamais un *ballet*.

La danse, le concours de plusieurs personnes, & la représentation d'une action par les gestes, les pas & les mouvemens du corps sont donc ce qui constitue le *ballet*. Il est une espece de poésie muette qui parle, selon l'expression de Plutarque, parce que, sans rien dire, elle s'exprime par les gestes, les mouvemens & les pas. *Clausis faucibus*, dit Sidoine Apollinaire, *& loquente gestu, nutu, crure, genu, manu, rotatu, toto in schemate, vel semel latebit.* Sans danse il ne peut point exister de *ballet* : mais sans *ballet* il peut y avoir des danses.

Le *ballet* est un amusement très-ancien. Son origine se perd dans l'antiquité la plus reculée. On dansa dans les commencemens pour exprimer la joie ; & ces mouvemens réglés du corps firent imaginer bientôt après un divertissement plus compliqué. Les Egyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action, comme ils en avoient de figurés en peinture, pour exprimer tous les mystères de leur culte. Sur une musique de caractere, ils composèrent des danses sublimes, qui exprimoient & qui peignoient le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable, & l'harmonie constante de l'univers.

Les Grecs dans leurs tragédies introduisirent des danses, & suivirent les notions des Egyptiens. Les chœurs qui servoient d'intermedes, dansoient d'abord en rond de droite à gauche, & exprimoient ainsi les mouvemens du ciel qui se font du levant au couchant. Ils appelloient cette danse *strophes* ou *tours*.

Ils se tournoient ensuite de gauche à droite pour représenter le cours des planetes, & ils nommoient ces mouvemens *anti-strophes* ou *retours* ; après ces deux danses, ils s'arrêtoient pour chanter : ils nommoient ces chants *épodes*. Par-là ils représentoient l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe.

Thésée changea ce premier objet de la danse des Grecs : leurs chœurs ne furent plus que l'image des évolutions & des détours du fameux labyrinthe de Crete. Cette danse inventée & exécutée par le vainqueur du minotaure & la jeunesse de Delos, étoit composée de *strophes* & d'*antistrophes*, comme la premiere, & on la nomma *la danse de la grue*, parce qu'on s'y suivoit à la file, en faisant les diverses évolutions dont elle étoit composée, comme font les grues lorsqu'elles volent en troupe.

Les *ballets* furent constamment attachés aux tragédies & aux comédies des Grecs ; Athénée les appelle *danses philosophiques*, parce que tout y étoit réglé, & qu'elles étoient des allégories ingénieuses, & des représentations d'actions, ou des choses naturelles qui renfermoient un sens moral.

Le mot *ballet* vient de ce qu'originairement on dansoit en jouant à la paume. Les anciens, attentifs à tout ce qui pouvoit former le corps, le rendre agile ou robuste, & donner des graces à ses mouvemens, avoient uni ces deux exercices ; en sorte que le mot *ballet* est venu de celui de *balle* : on en a fait *bal*, *ballet*, *ballade* & *b.ladin*, le *ballare* de

ballo des Italiens, & le *bailar* des Eſpagnols, comme les Latins en avoient fait ceux de *ballare* & de *ballator*, &c.

Deux célebres danſeurs furent en Grece les inventeurs véritables des *ballets*, & les unirent à la tragédie & à la comédie.

Batiſe d'Alexandrie inventa ceux qui repréſentoient les actions gaies, & Pilade introduiſit ceux qui repréſentoient les actions graves, touchantes & pathétiques.

Leurs danſes étoient un tableau fidele de tous les mouvemens du corps, & une invention ingénieuſe, qui ſervoit à les régler, comme la tragédie, en repréſentant les paſſions, ſervoit à rectifier les mouvemens de l'ame.

Les Grecs avoient d'abord quatre eſpeces de danſeurs qu'on nommoit *kylarodes*, *ſimodes*, *magodes* & *lyſiodes*; ils s'en ſervoient pour compoſer les danſes de leurs intermedes.

Ces danſeurs n'étoient proprement que des bouffons, & ce fut pour purger la ſcene de cette indécence, que les Grecs inventerent les *ballets* réglés, & les chœurs graves que la tragédie reçut à ſa place.

Les anciens avoient une grande quantité de *ballets*, dont les ſujets ſont rapportés dans Athénée; mais on ne trouve point qu'ils s'en ſoient ſervis autrement que comme de ſimples intermedes. Voyez *Intermede*. Ariſtote, Platon, &c. en parlent avec éloge; & le premier eſt entré, dans *ſa poétique*, dans un très-grand détail au ſujet de cette brillante partie des ſpectacles des Grecs.

Quelques auteurs ont prétendu que c'étoit à la cour d'Hyéron, tyran de Syracuſe, que les *ballets* devoient leur origine. Ils diſent que ce prince ſoupçonneux ayant défendu aux Siciliens de ſe parler, de peur qu'ils ne conſpiraſſent contre lui, la haine & la néceſſité, deux ſources fertiles d'invention, leur ſuggérerent les geſtes, les mouvemens du corps & les figures, pour ſe faire entendre les uns aux autres; mais nous trouvons des *ballets*, & en grand nombre, antérieurs à cette époque; & l'opinion la plus certaine de l'origine des danſes figurées, eſt celle que nous avons rapportée ci-deſſus.

Le *ballet* paſſa des Grecs chez les Romains, & il y ſervit aux mêmes uſages; les Italiens & tous les peuples de l'Europe en embellirent ſucceſſivement leurs théâtres, & on l'employa enfin pour célébrer, dans les cours les plus galantes & les plus magnifiques, les mariages de rois, les naiſſances des princes, & tous les événemens heureux qui intéreſſoient la gloire & le repos des nations. Il forma ſeul alors un très-grand ſpectacle, & d'une dépenſe immenſe, que dans les deux derniers ſiécles, on a porté au plus haut point de perfection & de grandeur.

Lucien qui a fait un traité de la danſe, entre dans un détail fort grand des ſujets qui ſont propres à ce genre de ſpectacles: il ſemble que cet auteur ait prévu l'uſage qu'on en feroit un jour dans les cours les plus polies de l'Europe.

On va donner une notion exacte de ces grands *ballets*, aujourd'hui tout-à-fait hors de mode; on a vu quelle a été leur origine & leur ſuccès; on verra dans la ſuite leurs changemens, leur décadence, & le genre nouveau qu'elle a produit. Des yeux philoſophes trouvent par-tout ces commencemens, ces progrès, ces diminutions, ces modifications différentes, en un mot, qui ſont dans la nature; mais elles ſe manifeſtent d'une maniere encore plus ſenſible dans l'hiſtoire des arts.

Comme dans ſon principe le *ballet* eſt la repréſentation d'une choſe naturelle ou merveilleuſe, il n'eſt rien dans la nature, & l'imagination brillante des poëtes n'a pu rien inventer, qui ne fût de ſon reſſort.

On peut diviſer ces grands *ballets* en *hiſtoriques*, *fabuleux* & *poétiques*.

Les ſujets *hiſtoriques* ſont les actions connues dans l'hiſtoire, comme le ſiege de Troie, les victoires d'Alexandre, &c.

Les ſujets *fabuleux* ſont pris de la fable, comme le jugement de Pâris, les noces de Thétis & Pélée, la naiſſance de Venus, &c.

Les *poétiques*, qui ſont les plus ingénieux, ſont de pluſieurs eſpeces, & tiennent pour la plupart de l'hiſtoire & de la fable.

On exprime par les uns les choſes naturelles, comme les *ballets* de la nuit, des ſaiſons, des temps, des âges, &c. d'autres ſont des allégories qui renferment un ſens moral, comme le *ballet* des *proverbes*, celui des *plaiſirs troublés*, celui de *la mode*, des *aveugles*, de *la curioſité*, &c.

Il y en a eu quelques-uns de pur caprice, comme le *ballet des poſtures*, & celui de *bicêtre*; quelques autres n'ont été que des expreſſions naives de certains événemens communs ou de certaines choſes ordinaires. De ce nombre étoient les *ballets des cris de Paris*, de *la foire Saint-Germain*, des *paſſe-temps*, du *carnaval*, &c. Enfin l'hiſtoire, la fable, l'allégorie, les romans, le caprice, l'imagination, ſont les ſources dans leſquelles on nous a puiſé les ſujets des grands *ballets*. On en a vu de tous ces genres différens réuſſir, & faire honneur à leurs inventeurs.

Ce ſpectacle avoit des regles particulieres, & des parties eſſentielles & intégrantes, comme le poëme épique & dramatique.

La premiere regle eſt l'unité de deſſein. En faveur de la difficulté infinie qu'il y avoit à s'aſſujettir à une contrainte pareille, dans un ouvrage de ce genre, il fut toujours diſpenſé de l'unité de temps & de l'unité de lieu. L'invention, ou la forme du *ballet*, eſt la premiere de ſes parties eſſentielles: les figures ſont la ſeconde: les mouvemens la troiſieme: la muſique, qui comprend les chants, les ritournelles & les ſymphonies, eſt la

quatrieme;

quatrieme : la décoration & les machines ſont la cinquieme : la poéſie eſt la derniere ; elle n'étoit chargée que de donner par quelques récits les premieres notions de l'action qu'on repréſentoit.

Leur diviſion ordinaire étoit en cinq actes, & chaque acte étoit diviſé en 3, 6, 9 & quelquefois 12 entrées.

On appelle *entrée* une ou pluſieurs *quadrilles* de danſeurs, qui, par leur danſe, repréſentent la partie de l'action dont ils ſont chargés.

On entend par *quadrille*, 4, 6, 8, & juſqu'à 12 danſeurs, vêtus uniformément ou de caracteres différens, ſuivant l'exigence des cas. Chaque *entrée* étoit compoſée d'une ou pluſieurs *quadrilles*, ſelon que l'exigeoit le ſujet.

Il n'eſt point de genre de danſe, de ſortes d'inſtrumens, ni de caractere de ſymphonie qu'on n'ait fait entrer dans les *ballets*. Les anciens avoient une ſinguliere attention à employer des inſtrumens différens, à meſure qu'ils introduiſoient ſur la ſcene de nouveaux caracteres ; ils prenoient un ſoin extrême à peindre les âges, les mœurs, les paſſions des perſonnages qu'ils mettoient devant les yeux.

A leur exemple, dans les grands *ballets* exécutés dans les différentes cours de l'Europe, on a eu l'attention de mêler dans les orcheſtres les inſtrumens convenables aux divers caracteres qu'on a voulu peindre ; & on s'eſt attaché plus ou moins à cette partie, ſelon le plus ou moins de goût de ceux qui en ont été les inventeurs, ou des ſouverains pour leſquels on les a exécutés.

On croit devoir rapporter ici en abrégé deux de ces grands *ballets* ; l'un pour faire connoître le fond, l'autre pour faire appercevoir la marche théâtrale de ces ſortes de ſpectacles. C'eſt du ſavant traité du P. *Meneſtrier, Jéſuite*, qu'on a extrait le peu de mots qu'on va lire.

Le *Gris-de-lin* étoit le ſujet du premier ; c'étoit la couleur de madame Chrétienne de France, ducheſſe de Savoie, à laquelle la fête étoit donnée.

Au lever de la toile, l'amour déchire ſon bandeau ; il appelle la lumiere, & l'engage par ſes chants à ſe répandre ſur les aſtres, le ciel, la terre & l'eau, afin qu'en leur donnant, par la variété des couleurs, mille beautés différentes, il puiſſe choiſir la plus agréable.

Junon entend les vœux de l'amour, & les remplit ; Iris vole par ſes ordres dans les airs, elle y étale l'éclat des plus vives couleurs. L'amour frappé de ce brillant ſpectacle, après l'avoir conſidéré, ſe décide pour le *Gris-de-lin*, comme la couleur la plus douce & la plus parfaite ; il veut qu'à l'avenir il ſoit le ſymbole de l'*amour ſans fin*. Il ordonne que les campagnes en ornent les fleurs, qu'elle brille dans les pierres les plus précieuſes, que les oiſeaux les plus beaux en parent leur plumage, & qu'elle ſerve d'ornement aux habits les plus galans des mortels.

Toutes ces choſes différentes animées par la danſe, embellies par les plus éclatantes décorations, ſoutenues d'un nombre fort conſidérable de machines ſurprenantes, formerent le fond de ce *ballet*, un des plus ingénieux & des plus galants qui aient été repréſentés en Europe.

On donna le ſecond à la même cour en 1634, pour la naiſſance du cardinal de Savoie. Le ſujet de ce *ballet* étoit *La verità nemica della apparenza ſollevata dal tempo.*

Au lever de la toile, on voyoit un chœur de Fauxbruits & de Soupçons, qui précédoient l'Apparence & le Menſonge.

Le fond du théâtre s'ouvrit. Sur un grand nuage porté par les vents, on vit l'Apparence vêtue d'un habit de couleurs changeantes, & parſemé de glaces de miroir, avec des ailes, & une queue de paon ; elle paroiſſoit comme dans une eſpéce de nid d'où ſortirent en foule les Menſonges pernicieux, les Fraudes, les Tromperies, les Menſonges agréables, les Flatteries, les Intrigues, les Menſonges bouffons, les Plaiſanteries, les jolis petits Contes.

Ces perſonnages formerent les différentes entrées, après leſquelles le Temps parut. Il chaſſa l'Apparence, il fit ouvrir le nuage ſur lequel elle s'étoit montrée. On vit alors une grande horloge à ſable, de laquelle ſortirent la Vérité & les Heures. Ces derniers perſonnages, après différens récits analogues au ſujet, formerent les dernieres entrées, qu'on nomme *le grand ballet.*

Par ce court détail on voit que ce genre de ſpectacle réuniſſoit toutes les parties qui peuvent faire éclater la magnificence & le goût d'un ſouverain ; il exigeoit beaucoup de richeſſe dans les habits & un grand ſoin pour qu'ils fuſſent toujours du caractere convenable. Il falloit des décorations en grand nombre, & des machines ſurprénantes.

Les perſonnages d'ailleurs du chant & de la danſe en étoient preſque toujours remplis par les ſouverains eux-mêmes, les ſeigneurs & les dames les plus aimables de leur cour ; & ſouvent à tout ce qu'on vient d'expliquer les princes qui leur donnoient ces ſortes de fêtes ajoutoient des préſens magnifiques pour toutes les perſonnes qui y repréſentoient des rôles ; ces préſens étoient donnés d'une maniere d'autant plus galante, qu'ils paroiſſoient faire partie de l'action du *ballet.*

En France, en Italie, en Angleterre, on a repréſenté une très-grande quantité de *ballets* de ce genre ; mais la cour de Savoie ſemble l'avoir emporté dans ces grands ſpectacles ſur toutes les cours de l'Europe. Elle avoit le fameux comte d'Aglié, le génie du monde le plus fecond en inventions théâtrales & galantes. Le grand art des ſouverains en toutes choſes eſt de ſavoir choiſir ; la gloire d'un regne

dépend preſque toujours d'un homme mis à ſa place, ou d'un homme oublié.

Les *ballets* repréſentés en France juſqu'en l'année 1671 furent tous de ce grand genre. Louis XIV en fit exécuter pluſieurs pendant ſa jeuneſſe, dans leſquels il danſa lui-même avec toute ſa cour. Les plus célebres ſont le *ballet des proſpérités* des armes de la France, danſé peu de temps après la majorité de Louis XIV. Ceux d'*Hercule amoureux*, exécuté pour ſon mariage; d'*Alcidiane*, danſé le 14 février 1658; des *Saiſons*, exécuté à Fontainebleau le 23 juillet 1661; des *Amours déguiſés*, en 1664, &c.

Les *ballets* de l'ancienne cour furent pour la plupart imaginés par Benſerade. Il faiſoit des rondeaux pour les récits; & il avoit un art ſingulier pour les rendre analogues au ſujet général, à la perſonne qui en étoit chargée, au rôle qu'elle repréſentoit, & à ceux à qui les récits étoient adreſſés. Ce poëte avoit un talent particulier pour les petites parties de ces ſortes d'ouvrages; il s'en faut bien qu'il eût autant d'art pour leur invention & pour leur conduite.

Lors de l'établiſſement de l'opéra en France, on conſerva le fond du grand *ballet*: mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, dans lequel les récits firent la plus grande partie de l'action. La danſe n'y fut plus qu'en ſous-ordre. Ce fut en 1671 qu'on repréſenta à Paris *les fêtes de Bacchus & de l'Amour*. Cette nouveauté plut; & en 1681 le roi & toute ſa cour exécuterent à Saint-Germain le *Triomphe de l'Amour*, fait par Quinault, & mis en muſique par Lulli: de ce moment il ne fut plus queſtion du grand *ballet* dont on vient de parler. La danſe figurée ou la danſe ſimple reprirent en France la place qu'elles avoient occupée ſur les théâtres des Grecs & des Romains; on ne les y fit plus ſervir que pour les intermedes; comme dans *Pſiché*, le *Mariage forcé*, les *Fâcheux*, les *Pigmées*, le *Bourgeois gentilhomme*, &c. Le grand *ballet* fut pour toujours relégué dans les colleges. A l'opéra même le chant prit le deſſus. Il y avoit plus de chanteurs que de danſeurs paſſables; ce ne fut qu'en 1681, lorſqu'on repréſenta à Paris le *Triomphe de l'Amour*, qu'on introduiſit pour la premiere fois des danſeurs ſur ce théâtre.

Quinault, qui avoit créé en France l'opéra, qui en avoit apperçu les principales beautés, & qui par un trait de génie ſingulier avoit d'abord ſenti le vrai genre de ce ſpectacle (voyez *Opéra*), n'avoit pas eu des vues auſſi juſtes ſur le *ballet*. Il fut imité depuis par tous ceux qui travaillerent pour le théâtre lyrique. Le propre des talens médiocres eſt de ſuivre ſervilement à la piſte la marche des grands talens.

Après ſa mort on fit des opéras coupés comme les ſiens, mais qui n'étoient animés ni du charme de ſon ſtyle, ni des graces du ſentiment qui étoit ſa partie ſublime. On pouvoit l'attendre plus aiſément dans le *ballet*, où il avoit été fort au-deſſous de lui-même; ainſi on le copia dans ſa partie la plus défectueuſe juſqu'en 1697, que la Mothe, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de ſe faire copier à ſon tour.

L'*Europe Galante* eſt le premier *ballet* dans la forme adoptée aujourd'hui ſur le théâtre lyrique. Ce genre appartient tout-à-fait à la France, & l'Italie n'a rien qui lui reſſemble. On ne verra ſans doute jamais notre opéra paſſer chez les autres nations: mais il eſt vraiſemblable qu'un jour, ſans changer de muſique (ce qui eſt impoſſible) on changera toute la conſtitution de l'opéra Italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du *ballet françois*.

Il conſiſte en trois ou quatre entrées précédées d'un prologue.

Le prologue & chacune des entrées forment des actions ſéparées, avec un ou deux divertiſſemens mêlés de chants & de danſes.

La tragédie lyrique doit avoir des divertiſſemens de danſe & de chant que le fond de l'action amene. Le *ballet* doit être un divertiſſement de chant & de danſe, qui amene une action, & qui lui ſert de fondement, & cette action doit être galante, intéreſſante, badine ou noble, ſuivant la nature des ſujets.

Tous les *ballets* qui ſont reſtés au théâtre ſont en cette forme, & vraiſemblablement il n'y en aura point qui s'y ſoutiennent, s'ils en ont une différente. Le roi Louis XV a danſé lui-même avec ſa cour, dans les *ballets* de ce nouveau genre, qui furent repréſentés aux tuileries pendant ſon éducation. (*Cahuzac.*)

* C'eſt pour ne rien laiſſer à deſirer ſur cet objet, que nous avons ajouté cet article de feu Cahuzac, ainſi que le ſuivant, tirés de l'ancienne Encyclopédie; ce qu'ils contiennent d'hiſtorique nous paroit fait pour intéreſſer le lecteur. Nous avons ſupprimé les réflexions qui terminent le premier, parce qu'elles manquent aujourd'hui de vérité. Depuis trente ans tous les arts qui tiennent à la muſique ont fait de grands progrès, & les opinions ſont bien changées.

BALLETS *aux chanſons*; ce ſont les premiers *ballets* qui aient été faits par les anciens. Eriphanis, jeune grecque, qui aimoit paſſionnément un chaſſeur nommé *Menalque*, compoſa des chanſons par leſquelles elle ſe plaignoit tendrement de la dureté de ſon amant. Elle le ſuivit, en les chantant, ſur les montagnes & dans les bois: mais cette amante malheureuſe mourut à la peine. On étoit peu galant, quoi qu'en diſent les poëtes, dans ces temps reculés. L'aventure d'Eriphanis fit du bruit dans la Grece, parce qu'on y avoit appris ſes chanſons; on les chantoit, & on repréſentoit ſur ces chants les aventures, les douleurs d'Eriphanis, par des mouvemens & des geſtes qui reſſembloient beaucoup à la danſe.

Nos branles ſont des eſpeces de *ballets* aux chan-

ſons. Voyez *Branle*. A l'opéra on peut introduire des *ballets* de ce genre. Il y a une ſorte de pantomime noble de cette eſpece dans la troiſieme entrée *des Talents Lyriques*, qui a beaucoup réuſſi, & qui eſt d'une ſort agréable invention. La danſe de *Terpſichore*, du prologue des *Fêtes Grecques & Romaines*, doit être rangée auſſi dans cette claſſe. Le P. Menestrier, *traité des ballets*.

BALLETTO *ou* BALLET. C'eſt une eſpèce de danſe qui n'eſt plus d'uſage, & dont l'air commence par une croche en levant; il a deux repriſes de quatre ou huit meſures chacune, & ſe bat à deux temps graves ou à quatre temps vites. (*M. Framery.*)

BARBARE, *adj.* Mode *Barbare*. Voyez *Lydien*. (*J. J. Rouſſeau.*)

BARBARISME, J'ai lu quelque part qu'on ſe ſert de ce mot pour exprimer l'action d'un compoſiteur qui, n'étant pas encore connu, prend des libertés qui ne conviennent qu'aux grands maitres, veut introduire des nouveautés, ou même emploie trop ſouvent les licences que les grands maitres ne ſe permettent que rarement. Il eſt clair que celui qui, le premier, s'eſt ſervi du mot *barbariſme* dans ce ſens, n'a fait que le tranſporter de la grammaire à la muſique. (*M. de Caſtilhon.*)

* Il n'y a point de licence, proprement dite, en muſique. Les combinaiſons des ſons ne doivent point être ſoumiſes au raiſonnement, mais à l'oreille. Tout ce qui lui plait eſt bon; il faut rejetter tout ce qu'elle déſapprouve; ainſi il n'eſt pas plus permis aux grands maitres qu'aux autres d'employer des accords d'un mauvais effet; & ſi l'effet en eſt bon, ils appartiennent à celui qui les trouve, quelle que ſoit d'ailleurs ſa réputation; mais il eſt vrai qu'il y a beaucoup de choſes, en muſique, que nos timides ancêtres n'avoient oſé ſe permettre, & qu'on emploie heureuſement aujourd'hui. Il faut convenir que ces hardieſſes, quoique juſtifiées par l'oreille, ont beſoin de l'autorité d'un grand maitre, pour ne pas exciter les réclamations de la foule routinière des compoſiteurs. On ne doit pas néanmoins regarder comme un *barbariſme* l'introduction de cette nouveauté, en ſuivant l'analogie de l'acception qu'a ce mot dans la grammaire; un *barbariſme*, en muſique, ne peut ſignifier qu'un accord décidément faux, une modulation inadmiſſible à l'oreille, ou quelque effet que ce ſoit qui décèle un ignorant, un *barbare*; c'eſt-à-dire un homme *étranger* à l'art muſical. (*M. Framery.*)

BARBITON, nom d'un inſtrument des anciens. On ne ſait point ce que c'étoit. Les anciens & les modernes l'ont ſouvent confondu avec la lyre. M. Dacier conjecture qu'il étoit à corde; & faiſant venir *barbiton* de *barumiton*, qui ſignifie *groſſe corde de lin*, il en conclut que c'étoit un inſtrument à groſſes cordes: ce qu'il y a de certain, c'eſt que le lin étoit en uſage pour les inſtruments de muſique, avant que l'on eût trouvé l'art d'employer au même uſage les boyaux des bêtes. Horace l'appelle *leſbien*, *leſboum barbiton*, ode 1, livre 1 & ode 17, même livre, *leſbio primum modulate civi*: « Vous *barbiton*, qui avez » été touché la première fois par un citoyen de Leſbos; » c'étoit Alcée, à qui il attribue l'invention du *barbiton*.

BARBITON. On peut conclure de ce que Muſonius dit de cet inſtrument, dans ſon traité *de luxu Græcorum*, qu'on en faiſoit une eſpèce de concert avec le pectis des Lydiens, Voyez *Pectis*. Il ajoute que Terpandre en étoit l'inventeur. Pollux appelle auſſi le *barbiton barmyton*. Athénée rapporte qu'on l'appelloit encore *barmos*, & en attribue l'invention à Anacréon. (*M. de Caſtilhon.*)

BARCAROLLE, *f. f.* Sorte de chanſon en langue vénitienne que chantent les Gondoliers à Veniſe. Quoique les airs des *barcarolles* ſoient faits pour le peuple, & ſouvent compoſés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent ſi agréable, qu'il n'y a pas de muſicien dans toute l'Italie qui ne ſe pique d'en ſavoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les théatres les met à portée de ſe former ſans frais l'oreille & le goût; de ſorte qu'ils compoſent & chantent leurs airs en gens qui, ſans ignorer les fineſſes de la muſique, ne veulent point altérer le genre ſimple & naturel de leurs *barcarolles*. Les paroles de ces chanſons ſont communément plus que naturelles, comme les converſations de ceux qui les chantent; mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, s'en paſſionnent facilement, ſéduits par la beauté des airs; de ſorte que pluſieurs curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Taſſe, que la plupart des Gondoliers ſavent par cœur une grande partie de ſon poëme de la Jéruſalem délivrée; que pluſieurs le ſavent tout entier; qu'ils paſſent les nuits d'été ſur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre; que c'eſt aſſurément une belle *barcarolle* que le poëme du Taſſe; qu'Homère ſeul eut, avant lui, l'honneur d'être ainſi chanté, & que nul autre poëme épique n'en a eu depuis un pareil. (*J. J. Rouſſeau.*)

BARCAROLLES, *f. f.* Les *barcarolles* répondent parfaitement à nos brunettes, à nos chanſons. Elles tirent leur principal agrément de la maniere dont on chante généralement en Italie; mais il faut convenir qu'on en entend quelquefois beaucoup avant d'en rencontrer une vraiment piquante. Lorſque les Gondoliers en ont quelqu'une dont la longueur & le rythme s'accorde avec les octaves qui divi

sent tous les grands poëmes italiens, ils en chantent des tirades entr'eux sur cet air en alternant les stances. Il est possible qu'ils donnent la préférence à la *Jérusalem délivrée*, mais on croit pouvoir assurer qu'ils chantent de même des morceaux de tous les poëmes qui ont en Italie une grande réputation. Quand ils n'ont point d'air qui leur convienne, ils improvisent un chant qu'on doit plutôt regarder comme une espece de déclamation. (*M. Framery.*)

BARDES, sorte d'hommes très-singuliers & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à-la-fois prêtres, prophètes, poëtes & musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *paeat*, chanter; & Camden convient avec Festus, que *Barde* signifie un chanteur; en celtique, *Bard*. (*J. J. Rousseau.*)

BARDES. On entend ordinairement par ce mot les poëtes & les chantres de la guerre chez les Germains, les Gaulois & les Bretons; mais nous verrons bientôt qu'ils n'étoient pas bornés à ce seul emploi.

On ne voit pas sans étonnement, dans l'histoire de ces peuples, & sur-tout dans celle de l'Irlande, de quelle puissance & de quelle considération les *Bardes* jouissoient. Il est assez curieux de rechercher par quels degrés ils y étoient parvenus.

Leur origine se perd dans la nuit des temps: elle est fabuleuse, comme tant d'autres origines. L'époque où l'histoire commence à parler le langage de la vérité est celle de l'irruption des Milesiens en Irlande. Amergin, frère des deux princes Heremon & Heber, qui s'en emparèrent, prit le titre d'*Ardfilea*, ou de chef des *Bardes*, qui lui imposoit les devoirs de poëte, d'historien & de législateur.

Le poëte *Cirmac Cis*, & *Oana Cesefinn*, joueur de harpe, avoient accompagné ces deux princes dans leur expédition. Lorsque ceux-ci partagerent entr'eux leur conquête, ils se partagérent aussi les deux *Bardes*. Le poëte échut à Heremon, & le musicien à Heber. Ce Heber eut en partage la partie méridionale de l'isle; & l'on a observé que le goût & la connoissance de la musique ont été particulièrement répandus dans cette partie.

Depuis lors, jusqu'au régne de Tighernmas, l'an du monde 2815 (1), l'histoire ne nous apprend rien des *Bardes*. Ce roi, aussi sage que guerrier, porta une loi somptuaire pour distinguer par les vêtemens les différents ordres de son peuple. D'après cette loi, les paysans, les soldats & tout le dernier ordre devoient avoir des habits d'une seule couleur; les officiers militaires, de deux; les commandans de bataillons, de trois; les chefs des maisons d'hospitalité, de quatre; la principale noblesse, de cinq; & les *Ollamhs* ou *Bardes*, de *six*, c'est-à-dire, d'une seule couleur moins que les habits de la famille royale. Toute guerrière qu'étoit alors l'Irlande, les armes y étoient donc moins respectées encore que les lettres. Peut-on appeller barbare une nation dans laquelle le savoir obtient les premiers honneurs après la royauté?

Dans toutes les parties du royaume il y avoit des colleges institués pour l'éducation des *Bardes*. Ils y étoient élevés par des Druides, qui leur apprenoient l'histoire, l'éloquence & les loix, par le moyen de la poésie, seule interprète des sciences dans ces siécles reculés. La musique faisoit aussi une partie essentielle de leur éducation.

Quand le jeune élève avoit fini ses études, qui duroient quelquefois douze années, il prenoit le titre d'*ollamh* ou de docteur; il étoit alors susceptible de toutes les dignités de son ordre, & devenoit *filea*, *breitheamh* ou *seanachas*, dignités qui avoient été autrefois réunies dans les mêmes *Bardes*, mais qu'on avoit ensuite séparées, à cause de la difficulté d'en remplir en même-temps les devoirs.

Ceux de la première de ces trois classes étoient les poëtes. Ils mettoient en vers les dogmes de la religion: ils animoient les troupes pendant & après le combat, par des odes & des chants guerriers: ils célébroient ceux qui étoient morts courageusement; & dans les fêtes publiques, ils amusoient la nation par des fables des temps anciens: ils s'accompagnoient en pinçant de la harpe, instrument que tous les *Bardes* touchoient avec beaucoup d'habileté.

Ils servoient aussi de hérault. Ils accompagnoient constamment le général sur le champ de bataille, & marchoient à la tête de l'armée, vêtus de longues robes blanches, tenant en main des harpes brillantes, & environnés d'une foule de musiciens. Pendant la chaleur du combat, ils se retiroient à part. Leurs personnes étoient sacrées; & ils regardoient en sûreté toutes les actions des chefs, pour en faire le sujet de leurs chants.

On a eu raison de comparer ces chants à ceux de Tyrthée, & de dire que s'ils avoient plus de rudesse, ils avoient du moins la même force, & produisoient les mêmes effets:

Mares animos in fortia bella,
Versibus exacuit.

La seconde classe, celle des *Breitheamh* ou *Brehons*, étoit composée de légistes. Ces *Bardes* promulguoient les loix, en les chantant sur une espéce de récitatif ou de chant monotone, & se plaçoient pour cela en plein air sur un lieu élevé. Ils soutenoient leurs voix par une sorte de basse continue, qu'ils faisoient eux-mêmes sur la harpe. Ils avoient aussi le double emploi de juges & de législateurs. Ils rendoient la justice & contribuoient à la formation des loix.

Les *Seanachas*, ou *Bardes* de la troisième classe, étoient antiquaires, généalogistes & historiens. Ils rappelloient les événemens remarquables, & conservoient, dans d'assez mauvais vers, les généalogies de leurs patrons. Chaque province & chaque prince ou chef avoit au moins un de ces *Senachas* à ses gages.

(1) Près de 1200 ans avant J.-C.

Digitized by Google

Outre ces trois ordres de *Bardes*, il y en avoit un autre inférieur, compoſé de *Bardes* inſtrumentiſtes. Ils avoient cinq différens titres, ſelon qu'ils jouoient de l'un ou de l'autre de cinq différens inſtrumens; mais leur titre général étoit celui d'*oirfidigh*. Ils accompagnoient les chants des *Bardes* des trois ordres ſupérieurs, & ſe tranſmettoient, comme eux, une dignité ou profeſſion héréditaire.

Dans ces premiers ſiècles toutes les cérémonies publiques, les pompes funèbres, & même les aſſemblées nationales, étoient autant d'occaſions où les *Bardes* de toutes les claſſes étoient employés; ils en faiſoient le principal ornement; & ce peuple, que nous regardons comme preſque ſauvage, étoit ſi ſenſible aux beautés de la muſique, qu'on le voyoit entourer religieuſement le chœur des *Bardes*, éprouver à leur gré les impreſſions les plus contraires, s'affliger, ſe réjouir, s'agiter tumultueuſement, ou s'arrêter dans une ſorte de recueillement religieux, ſelon le caractère de muſique exécuté par les *Bardes*.

Ils continuèrent d'être en honneur dans les premiers ſiècles de l'ère chrétienne. On voit dans l'état de la maiſon du fameux *Cormac O Conn*, roi l'an 254 après J. C., un *Barde Breitheamh* pour le conſulter dans les cas difficiles; un *Seanachs* pour éclaircir les points de l'hiſtoire & de la chronologie; un *Ard-filea* pour compoſer l'éloge du prince & celui de ſes ancêtres, & une troupe de muſiciens pour lui procurer un doux ſommeil, & pour le divertir dans ſes momens de repos.

Le principal ornement de la cour de ce prince fut le guerrier poëte & muſicien, que M. Macpherſon nomme *Fingal*, & dont *Fin* étoit le véritable nom.

Son fils *Oiſin*, que M. Macpherſon appelle *Oſſian*, fut, comme lui, l'un des plus grands héros, & l'un des premiers poëtes de ſon ſiècle. Les poëmes qu'on lui attribue ſont-ils ou ne ſont-ils pas de lui? Cette queſtion, qui n'eſt plus problématique en Angleterre, eſt étrangère à notre ſujet.

Fergus, *Barde* contemporain de *Fin* & d'*Oiſin*, fut auſſi grand poëte qu'eux. C'étoit ſur-tout dans les combats que ſon génie brilloit de tout ſon éclat, & qu'il exerçoit tout ſon empire. A la bataille de Ventry, *Oſſin* ayant engagé un combat ſingulier, commençoit à plier. *Fergus* l'apperçut, & des hauteurs où il étoit placé, il lui adreſſa des chants qu'*Oiſin* entendit, & qui lui rendirent le courage & la victoire.

Après l'établiſſement du chriſtianiſme en Irlande, les Druides diſparurent; mais l'ordre des *Bardes* garda toutes ſes inſtitutions, avec cette ſeule différence, qu'au lieu d'adreſſer leurs hymnes aux faux dieux du paganiſme, ils conſacrèrent leurs harpes & leurs voix aux louanges du dieu des chrétiens.

Bientôt comblés d'honneurs, de richeſſes & de puiſſance, revêtus de privilèges extraordinaires, poſſeſſeurs d'un art qui, en adouciſſant les ames, acquiert un grand aſcendant ſur elles; reſpectés des grands & du peuple par l'étendue de leurs connoiſſances, les *Bardes* devinrent d'une inſolence & d'une corruption intolérables.

Leurs richeſſes étoient immenſes, leurs privilèges exceſſifs. Après les occaſions d'éclat où leurs chants avoient tellement animé les troupes, qu'aucun Irlandois n'avoit fui, ou n'étoit mort honteuſement, on leur avoit donné des terres, qui étoient regardées enſuite comme ſacrées, & qui ne ſupportoient aucune impoſition. On conçoit que dans des ſiècles guerriers le nombre de ces conceſſions dut bientôt être conſidérable.

Outre ces terres, les *Bardes* avoient encore le droit d'être nourris aux dépens de l'état pendant la moitié de l'année. Ils alloient ſe loger où ils vouloient, & mettoient à contribution, ſelon leur fantaiſie, tous les habitans de l'iſle.

Sous le règne de Hugh, ils eurent l'arrogance de demander des ornements pareils à ceux que le roi portoit ſur ſes vêtements. Ils injurioient la nobleſſe, & ſe rendoient coupables de mille excès. Leur nombre s'accrut au point qu'ils formoient un tiers de la nation irlandoiſe. Les arts languiſſoient faute d'ouvriers, l'agriculture par le manque de laboureurs.

Enfin le roi ſe vit obligé de convoquer, en 580, une aſſemblée nationale, dont le principal objet devoit être l'expulſion & l'entière abolition de l'ordre des *Bardes*; mais elle ſe réduiſit à en diminuer conſidérablement le nombre & les privilèges. On n'exila que les plus coupables.

L'irruption des Danois arrêta en Irlande les progrès des arts, & y fit ſuccéder en peu de temps la plus profonde ignorance. Ces barbares détruiſirent tous les colléges des *Bardes*, & brûlèrent tous les livres. Les *Bardes* qui purent ſe ſauver ſe cachèrent dans les bois, dans les déſerts, & parmi les montagnes; les autres furent mis en captivité. Leurs harpes, comme celles des Iſraélites, dans une occaſion pareille, demeurèrent muettes, ou ne rendirent plus que des ſons lamentables dans des vallées ſolitaires & ſous l'abri des plus profondes cavernes.

Après l'expulſion des Danois, le roi Brien rendit aux arts & à l'ordre des *Bardes* toute leur ſplendeur. Il étoit lui-même excellent muſicien. La harpe dont il ſe ſervoit, après avoir paſſé par une infinité de mains, fut dépoſée en 1782 dans le muſœum du college de la Trinité de Dublin. Sa forme & ſon étendue prouvent l'habileté du monarque, s'il eſt vrai qu'elle lui ait appartenu.

Depuis ce temps l'Irlande fut troublée par des guerres fréquentes, & les arts s'éclipsèrent ou reparurent ſouvent, ſelon les viciſſitudes de la guerre.

Dans le moyen âge, malgré l'eſclavage où les

Digitized by Google

Anglois réduisirent tout le pays, le goût de la musique & de la poesie ne s'éteignit point encore; mais les *Bardes* furent dépouillés de leurs honneurs & de leurs privilèges.

Enfin, dans le onzième siècle, après la conversion des Normands, les Irlandois essayèrent de remettre les choses dans le premier état; mais ce fut inutilement. On rétablit des colleges de *filea*; mais les fondations n'étoient pas assez riches, la discipline n'étoit pas assez stricte; le zèle pour les arts n'eut pas la même ferveur. Les *Bardes* ne furent plus divisés qu'en deux classes: celle des *ollamh re seanachas*, qui étoient des historiens ou antiquaires; & celle des *ollamh re dan*, composée de panégyristes & de rhapsodes, qui semblent avoir réuni en eux les caractères des troubadours & des jongleurs provençaux.

Plusieurs poëmes attribués à *Oisin* ou *Ossian*, furent l'ouvrage des *Bardes* de ce temps-là. Ils ne remontent pas, pour la plupart, au-delà du onzième ou du douzième siècle. Les Irlandois en trouvent la preuve dans quelques expressions inconnues aux siècles plus reculés. C'est sur ces foibles fondements que M. Macpherson a bâti le brillant édifice de ses poëmes de Fingal & de Temora.

Le titre de *Bardes*, jadis si révéré en Irlande, commença de tomber sous le règne d'Elisabeth. Cette reine redoutoit l'empire qu'ils conservoient encore sur l'esprit des chefs de leur nation; elle dirigea contr'eux & contre ceux qui les entretenoient des actes du parlement: ils furent privés de leurs appuis, de leurs privilèges, & bientôt réduits à un état errant à-peu près semblable à celui de nos ménestriers.

Sous les règnes suivans, ils furent avilis de plus en plus; ils se dispersèrent & disparurent enfin entièrement. Le dernier de cet ordre, dont le nom ait mérité d'être conservé, est *Turlough O' Carolan*, mort en 1738. Ses vers s'élèvent au-dessus du médiocre; & c'est à lui que l'on doit en grande partie les meilleurs airs irlandois. Ses chants, quoiqu'extrêmement simples, plaisent encore aux gens de goût, peut-être même par cette simplicité. (*M. Ginguené.*)

BARIPYCNI, *adj.* Les anciens appelloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur système ou diagramme; savoir, l'hyparé-hypaten, l'hypaté-meson, la mése, la paramèse & la neté-diézeugménon. Voyez *Pycni*, *Son*, *Tétracorde*. (*J. J. Rousseau.*)

BARIPYCNE. Ces quatre termes, *baripycne*, *mésopycne*, *oxipycne*, *apycne*, qui signifient *grave des épais*, c'est-à-dire, des intervalles épais, *moyen des épais*, *aigu des épais*, *éloigné des épais*, désignent dans la musique grecque, l'hypate, la parhypate, le lichanos & la nète des tétracordes des genres épais. Les trois premiers sont synonymes des mots *hypatoïde*, *parhypatoïde*, *lichanoïde*. Le quatrième n'avoit point de synonyme, parce que la nète d'un tétracorde dans le système conjoint, (voyez *Conjoint*) étoit hypate du tétracorde adjacent à l'aigu. Or cette corde commune aux deux tétracordes étoit toujours nommée *hypate*. Ainsi, dans la rigueur, il y avoit six sons apycnes, la proslambanemène, la nète des hypates, la nète des mèses, la nète synemménon, la nète diezeugménon, & la nete hyperboléon. (Voyez la table suivante.) Mais la seconde, la troisième & la cinquième étant chacune commune à deux tétracordes, ne retenoient que le nom d'hypate; & conséquemment étoient regardées comme *baripycnes*. C'est ainsi qu'il faut entendre ce que dit Euclyde, *p.* 17, qu'il n'y a que trois sons apycnes: la proslambanomène, la nète synemménon, & la nète hyperboléon.

Rousseau n'a point connu les termes *hypatoïde*, *parhypatoïde*, *lichanoïde*, dans le sens que nous venons d'exposer d'après Aristide Quintilien, *p.* 12; il n'a connu & employé le premier que comme relatif des mots *mésoïde* & *nétoïde*; lesquels ne s'appliquent point aux sons d'un tétracorde, mais à ceux du diagramme ou système général, & désignent, le premier les sons graves de ce système, le second ceux qui tiennent le milieu, & le troisième les sons aigus. Voyez la table suivante, & les articles *leptis* & *méiopée*.

Tous les auteurs grecs qui ont écrit sur la musique s'accordent à placer les sons *baripycnes*, mésopycnes & oxipycnes dans l'ordre qui vient d'être assigné; c'est-à-dire, comme des épithètes de l'hypate, de la parhypate & du lichanos; (*Vid.* Euclyde, *p.* 6, 7; Alypius, *p.* 2; Aristide Quintilien, *p.* 12.) & cela dans les genres épais seulement. (*Vid.* Euclide, *p.* 7.) Mais Bacchius Sénior, *p.* 8, ne fait aucune mention des sons mésopycnes, & fait répondre le *baripycne* à la parhypate, & l'oxipycne au lichanos. Or, ou le texte de cet auteur est défectueux en cet endroit, comme il l'est en beaucoup d'autres, ou il exprime une opinion particulière à laquelle on ne doit nullement s'arrêter; parce que, pour se rendre intelligible dans la théorie des arts, il ne faut employer les termes techniques que dans l'acception consacrée par l'usage. Le sentiment de Meibomius, qui croit le texte défectueux, est le plus probable. Car Bacchius dit, *p.* 11, qu'on appelle *hypatoïde* le son le plus grave des genres épais, *parhypatoïde* le moyen, & *lichanoïde* le plus aigu. Il reconnoit donc dans les genres épais des sons graves, moyens & aigus. Or, les termes *baricycnes*, *mésopycnes* & *oxipycnes*, signifient précisément & suivant leur étymologie & suivant l'usage, signifient, dis-je, graves des épais, moyens des épais, aigus des épais; c'est-à-dire, des intervalles épais. Bacchius a donc dû employer ces termes en les appliquant, le premier à l'hypate, le second à la parhypate, le troisième au lichanos.

Digitized by Google

Je trouve encore dans cet auteur une contradiction palpable relativement à ces termes. Il convient, avec les autres muſiciens grecs, que le genre diatonique ne doit point être compris au nombre des genres épais. Cependant, *page* 9, il attribue des ſons oxipycnes au genre diatonique. A la vérité, il les appelle ſeulement *aigus*, & non pas *oxipycnes*. Mais l'un de ces termes n'eſt pas plus convenable que l'autre : car 1.° le ſon aigu d'un tétracorde, c'eſt le quatrième ; & c'eſt au troiſieme que Bacchius applique cette dénomination. 2.° *Oxipycne* ſignifie *aigu des intervalles épais* ; or du ſecond au troiſième ſon du tétracorde diatonique il y a un ton ; & un intervalle épais n'excède jamais le demi-ton. (Voyez *épais*.) La dénomination d'*oxipycne* ne convient donc nullement au lichanos du genre diatonique.

Je n'ai pas relevé toutes les erreurs ou incorrections qui ſe trouvent dans cet auteur ; mais je crois devoir avertir ici les amateurs de la muſique des anciens de ne pas le lire ſans précaution. Son ouvrage offre en apparence un traité facile & complet de la muſique grecque, une eſpèce de rudiment à la portée de tout le monde : mais il n'y a rien de moins exact que ſes définitions, de plus incomplet que ſa théorie, de plus défectueux que ſon texte. Je reviens aux termes *baripycne*, *méſopycne* & *oxipycne*.

II. Les modernes les ont employés dans un ſens qu'ils n'avoient point chez les Grecs, en les appliquant aux tons de l'égliſe, (voyez *tons de l'égliſe*) qu'ils croyent être les mêmes que les modes de la muſique ancienne, & qu'en conſéquence ils ont ainſi qualifiés

I.er	ton.	Dorien.	Méſopycne.
II.	ton.	Hypodorien.	Méſopycne.
III.	ton.	Phrygien.	Baripycne.
IV.	ton.	Hypophrygien.	Baripycne.
V.	ton.	Lydien.	Oxipycne.
VI.	ton.	Hypolydien.	Oxipycne.
VII.	ton.	Mixolydien.	Oxipycne.
VIII.	ton.	Hypomixo-Lydien.	Oxipycne.

« Pluſieurs ſavants, dit l'abbé Lebœuf, *Traité* » *du chant eccléſiaſtique*, *p.* 183, même parmi » ceux du dernier ſiècle, ont imaginé des expli- » cations des mots *méſopycnes*, *baripycnes* & *oxi-* » *pycnes* des anciens Grecs, qui n'ont aucune » ſolidité, & qui embrouillent plus la matière » qu'elles ne l'éclairciſſent.... On eſt redevable » à l'attention du ſavant abbé Chaſtelain, cha- » noine de Notre-Dame de Paris.... d'avoir fait » connoître.... l'explication de ces trois mots ». Et cette explication, que l'abbé Lebœuf croit ſi naturelle, & exprimant l'eſſence & la nature de chaque chant, conſiſte à appeller *baripycne* une octave dont le demi-ton du tétracorde grave forme au grave le premier intervalle ; *méſopycne*, celle dont le demi-ton occupe le milieu du même tétracorde, & *oxipycne*, celle où il ſe trouvoit à l'aigu.

Mais cette explication a trois défauts ; 1.° elle explique un mot imaginaire. Jamais les Grecs n'ont déſigné leurs modes par les mots *baripycnes*, *méſopycnes*, *oxipycnes*. Ils diſent ſeulement que dans l'ancienne muſique grecque, c'eſt-à-dire, lorſque les modes n'excédoient pas l'étendue de l'octave, tel mode ou telle eſpèce commençoit par un ſon baripycne, telle par un ſon méſopycne, telle par un ſon oxipycne. Or, on a vu plus haut la définition des ſons *baripycnes*, *méſopycnes*, &c. 2.° Elle eſt fauſſe, c'eſt-à-dire, qu'en ſuppoſant même que les modes grecs euſſent porté par extenſion les noms de *baripycnes*, *méſopycnes*, &c. les Grecs n'entendeſſent point ces mots à la manière de l'abbé Chaſtelain ; mais comme je l'ai déjà dit, l'octave, improprement appellée par les modernes, *baripycne*, eſt celle qui commence par un ſon baripycne ; ainſi des autres. 3.° Enfin elle eſt inutile, puiſque les auteurs grecs nous en ont laiſſé une très-claire & très-détaillée. Je me contenterai de rapporter les expreſſions d'Euclyde. Cependant, *vid. Gaudence*, *p.* 19 ; *Bacchius Senior*, *p.* 18 ; *Ariſtide Quintilien*, *p.* 18. « Le même ſyſtème, » dit Euclyde, *p.* 13, compoſé des mêmes inter- » valles, admet cependant différentes eſpèces, » ſuivant la différence de poſition de ces inter- » valles. C'eſt pourquoi l'on compte trois eſpèces » de quartes. La première terminée par des *bari-* » *pycnes*, telle, par exemple, que la quarte com- » priſe entre l'hypate des hypates, & l'hypate des » mèſes (telle que *ſi ut re mi*. Voyez la table » ſuivante). La ſeconde, terminée par des *méſo-* » *pycnes* (*oxipycne*, ſuivant l'abbé Chaſtelain), » ſemblable à celle qui va de la parhypate des » hypates, à la parhypate des mèſes. La troiſième, » renfermée entre des oxipycnes (*méſopycne*, ſui- » vant l'abbé Chaſtelain), telle que du lichanos » des hypates au lichanos des mèſes ». Il en eſt de même des quintes : mais paſſons aux octaves ou modes de l'ancienne muſique des Grecs. « Il y » a ſept eſpèces de diapaſons (d'octaves). La pre- » mière, terminée par des baripycnes...., s'étend » de l'hypate des hypates à la paramèſe ; les an- « ciens l'appelloient *mixolydienne*. La ſeconde, » qu'ils appelloient *lydienne*, renfermée par des » méſopycnes, étoit telle que celle de la parhy- » pate des hypates à la trite diezeugménon. La » troiſième, terminée par des oxipycnes, s'étend » du lichanos à la paranete diezeugménon ; ils » l'appelloient *phrygienne*. La quatrième, la *do-* » *rienne*, terminée auſſi par des *baripycnes*, s'étend » de l'hypate des mèſes à la nète diezeugménon. » La cinquième, l'*hypolydienne*, terminée par des » méſopycnes, étoit ſemblable à l'octave compriſe » entre la parhypate des mèſes & la trite hyperbo- » léon. La ſixième, terminée par des oxipycnes,

Digitized by Google

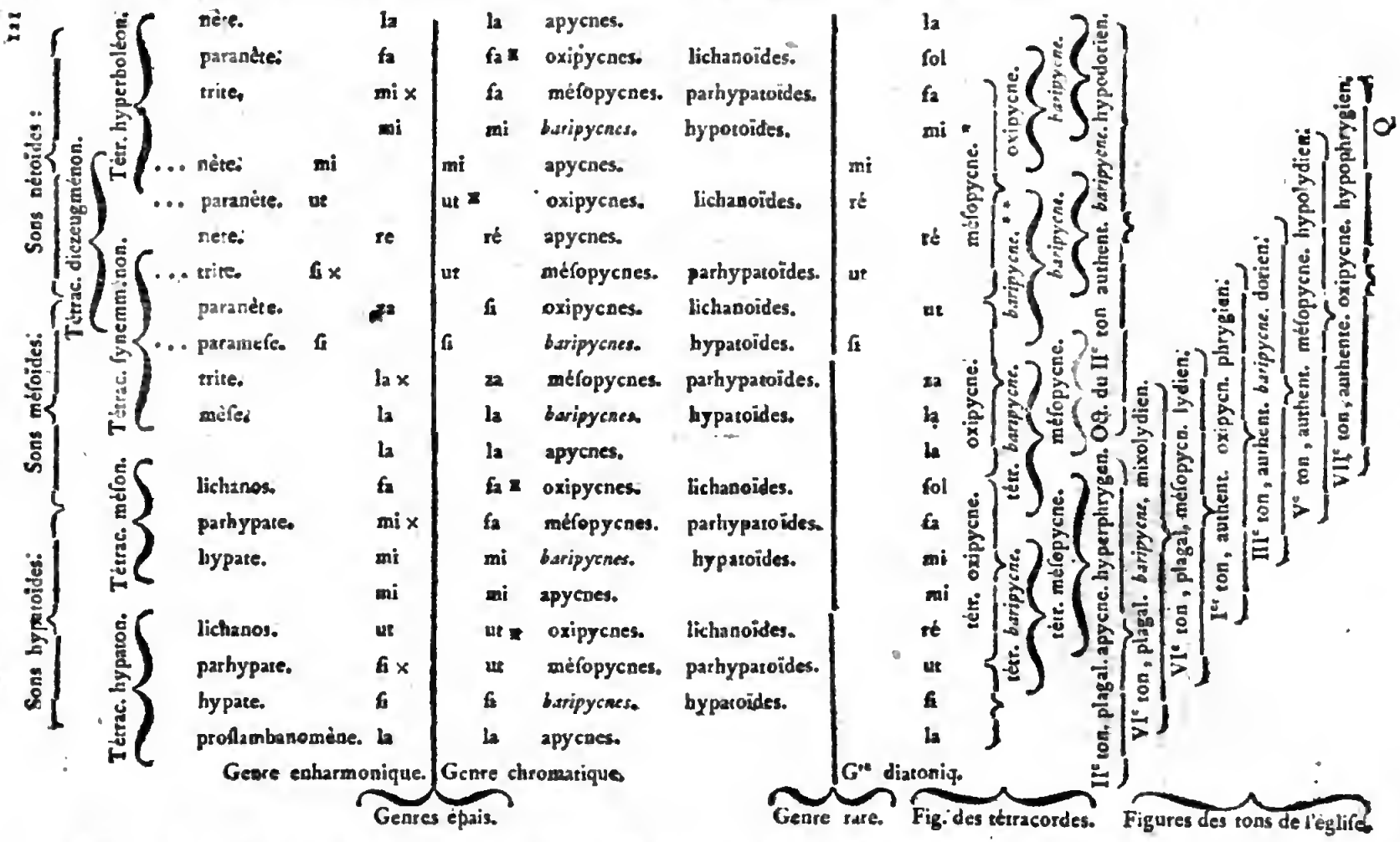
» comme du lichanos des mèſes à la paranète hy-
» perboléon, ſe nommoit *hypophrygienne*. La
» ſeptième, terminée par des *baripycnes*, telle
» que celle de la mèſe à la nète hyperboléon,
» étoit appellée, *commune*, locrienne & hypodo-
» rienne ». Il ne s'eſt agi juſqu'ici que des octaves des genres épais. « Mais dans le genre diatonique,
» *continue Euclyde*, la première eſpèce eſt celle
» dont le premier demi-ton eſt au grave, & le
» ſecond au quatrième intervalle à l'aigu. Dans la ſe-
» conde eſpèce, le demi-ton eſt le troiſième intervalle
» au grave, le premier à l'aigu. Dans la troiſième
» eſpèce, il occupe la ſeconde place, tant au grave
» qu'à l'aigu. Dans la quatrième, il eſt premier
» au grave, le troiſième à l'aigu. Dans la cin-
» quième, il eſt quatrième au grave, premier à
» l'aigu. Dans la ſixième, troiſième au grave,
» ſecond à l'aigu. Dans la ſeptième, le demi-ton
» eſt le ſecond intervalle au grave, le troiſième
» à l'aigu. Toutes ces eſpèces, *priſes dans le même*
» *ordre*, ont les mêmes extrêmes & les mêmes
» dénominations que dans les genres chromatique
» & enharmonique ». Il n'y a rien de plus clair que ce paſſage, duquel il réſulte, 1.° que les modes grecs, pris dans l'ordre ci-deſſus, répondent aux octaves naturelles des notes *ſi*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*; 2.° que la première eſpèce (l'octave de *ſi*) repréſente, *à-peu-près*, notre quatrième ton de l'égliſe (voyez *Tons de l'égliſe*); 3.° que la ſeconde eſpèce (l'octave d'*ut*) répond auſſi, *à-peu-près*, au ſixième ton; la troiſième (l'octave de *ré*), au premier ton; la quatrième (l'octave de *mi*), au troiſième; la cinquième (l'octave de *fa*), au cinquième; la ſixième (l'octave de *ſol*), au ſeptième; la ſeptième (la ſeconde octave de *la*, car la première commence à la proſlambanomène), ne peut répondre à notre ſecond ton du plain-chant; car ce ton eſt plagal; & la ſeptième eſpèce d'octave eſt authentique, puiſqu'elle étoit admiſe au nombre des anciens modes grecs. De plus, notre ſecond ton eſt le plus grave de tous; & la ſeptième octave grecque eſt la plus aigue. Enfin, la ſeptième octave eſt compriſe entre des ſons *baripycnes*, & porte le nom d'*hypodorienne*; au contraire, notre deuxième ton répondant à l'octave de la proſlambanomène, a pour ſons extrêmes des apycnes, & devroit porter le nom d'*hyperphrygienne*. Voyez la table ſuivante. Du paſſage d'Euclyde il s'enſuit, 3.° que notre premier ton doit être appellé *oxipycne*, & non pas *meſopycne*. Le ſecond, *apycne*, en le prenant au grave, & *baripycne*, en le prenant à l'aigu; & non pas *méſopycne*. Le cinquième & le ſixième, *méſopycnes*, & non pas *oxipycnes*. 4.° Que les dénominations de dorienne, lydienne, &c. ne conviennent pas aux tons de l'égliſe, auxquels les modernes les ont appliquées. Voyez *Modes* & *Tons de l'égliſe*. 5.° Enfin, que quand même on pourroit appeller les différentes octaves, *baripycne*, *méſopycne* & *oxipycne*, &c. ce ne ſeroit tout au plus que dans les genres épais; car n'y ayant & ne pouvant y avoir dans le ſyſtème général du genre diatonique des ſons *baripycnes*, *oxipycnes*, *méſopycnes*, puiſqu'il n'y a point d'intervalle épais dans le genre diatonique, les octaves diatoniques ne pouvoient donc commencer ni ſe terminer par un ſon *baripycne*, *oxipycne*, &c. Donc il n'y avoit point chez les Grecs d'octaves *baripycne*, *oxipycne*, &c. dans le genre diatonique. Donc les mêmes dénominations ſont mal appliquées aux tons de l'égliſe.

J'ai dû m'étendre un peu ſur les modes, comme je l'ai fait dans cet article & dans quelques autres, parce que Rouſſeau n'avoit pas dit un mot ſur ces dénominations baroques appliquées à nos modes, ni ſur le rapport de nos modes à ceux des anciens; & qu'il n'a point entendu, peut-être pas lu ce qu'ils ont dit. « Obſcurs ſur toutes les
» parties de leur muſique, ils ſont preſqu'inin-
» telligibles ſur celle-ci ». Cependant rien de plus clair que le paſſage que j'ai cité, & que ceux que j'ai indiqués; leſquels ſont plus que ſuffiſans pour aſſigner préciſément l'ordre, le nom & le caractère de chaque mode. (*M. l'Abbé Feytou.*)

Sons

Digitized by Google

TABLE pour l'intelligence des composés du mot PYCNE, & de leurs synonymes.



Nota. 1°. × eſt le ſigne du quart de ton. 2°. Il n'y avoit, dans la muſique grecque, ni tétracorde, ni pentacorde, ni diapaſon apycne; parce qu'ils ne répetoient point les uniſſons comme on l'a fait dans cette Table. 3°. (*) (**) Ces deux tetracordes ne ſont, l'un méſopycne, le ſecond *baripycne*, que dans le ſyſtême conjoint. 4°. Le 8e ton de l'égliſe n'a point d'homologue dans la muſique grecque.

BAROQUE, *adj.* Une muſique *baroque* eſt celle dont l'harmonie eſt confuſe, chargée de modulations & de diſſonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Il peut venir auſſi du mot grec *baros*, *moleſtia*, choſe déſagréable. (*M. Framery.*)

BARRÉ, *C barré*, ſorte de meſure. Voyez *C.* (*J. J. Rouſſeau.*)

BARRES, *ſubſt. fém. plur.* Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque meſure ſur les cinq lignes de la portée, pour ſéparer la meſure qui finit de celle qui recommence; ainſi les notes contenues entre deux *barres* forment toujours une meſure compleue, égale en valeur & en durée à chacune des autres meſures compriſes entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas. Mais comme il y a pluſieurs ſortes de meſures qui diffèrent conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces eſpèces de meſures. Ainſi dans le grand triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{1}$, & qui ſe bat lentement, la ſomme des notes compriſes entre deux *barres* doit faire une ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{4}$, qui ſe bat vîte, les deux *barres* n'enferment que trois croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette dernière meſure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal uſage des *barres* eſt de diſtinguer les meſures & d'en indiquer le *frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la note qui finit immédiatement la *barre*. Elles ſervent auſſi dans les partitions à montrer les meſures correſpondantes dans chaque portée. Voyez *Partition.*

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *barres* de meſure en meſure: auparavant la muſique étoit ſimple; on n'y voyoit gueres que des rondes, des blanches & des noires, peu de croches, preſque jamais de doubles croches. Avec des diviſions moins inégales, la meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant, j'ai vu nos meilleurs muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne muſique d'Orlande & de Claudin; ils ſe perdoient dans la meſure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les muſiciens de Henri III & de Charles IX. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La muſique eſt-elle moins ſimple aujourd'hui, parce qu'on a inſenſiblement changé de ſignes pour l'exprimer? Si dans ce temps on y voyoit *peu de croches, & preſque jamais de doubles croches*, on n'y voit plus maintenant les maximes, les longues, les brèves, &c. dont les premières tenoient pluſieurs meſures. La muſique d'ailleurs n'en va ni plus vîte ni plus lentement, puiſque la ronde tient aujourd'hui la place de la maxime, & vaut à elle ſeule toute une grande meſure. La blanche a remplacé la longue, &c. Il n'y a dans tout cela de changé que la figure des notes; les valeurs intrinſèques des temps n'ont point ſouffert d'altération.

C'eſt la muſique inſtrumentale & la commodité de lier les croches & les doubles croches par la queue, qui a donné lieu à ce changement. Huit croches, par exemple, liées ainſi en un ou deux grouppes, ſont plus ſenſibles à l'œil, plus faciles à exécuter rapidement, que ſi elles étoient toutes détachées.

Quant aux *barres*, il eſt inconteſtable qu'elles repoſent l'attention, & qu'en marquant d'une manière diſtincte le repos de chaque meſure, elles facilitent les moyens de la ſuivre, & d'y rentrer ſi l'on s'en écarte par quelque diſtraction. Il faudroit avoir l'eſprit bien chagrin, pour condamner cette innovation véritablement utile. Ce qu'il y a d'aſſez étrange, c'eſt que Rouſſeau, au mot *Meſure*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

« Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer » chaque meſure entre deux *barres*, il fallut néceſſairement proſcrire toutes les eſpèces de notes » qui renfermoient pluſieurs meſures. La meſure en » *devint plus claire* les partitions *mieux ordonnées*, » & l'exécution *plus facile*, *&c.* » (*M. Framery.*)

BARRES. Comme il y a des ſignes pour diſtinguer les meſures, il ſeroit à ſouhaiter qu'il y en eût auſſi pour indiquer le repos de la ponctuation. Une *barre* ſurmontée d'une fleur-de-lys ou de tel autre ſigne, traverſant les cinq lignes d'une portée indiqueroit le point. Lorſqu'elle ne traverſeroit que les quatre lignes d'en-haut, elle marqueroit les deux points: virgule ponctuée ſeroit indiquée par la même *barre* poſant ſur la ligne du milieu; enfin la virgule ſeroit repréſentée par cette *barre* coupant ſeulement la première ligne, & poſant ſur la ſeconde. Dans les points interrogatifs, vocatifs, admiratifs, la fleur-de-lys ou tout autre ſigne ſeroit au-deſſous de la *barre*.

L'impoſſibilité apparente de ponctuer régulièrement une phraſe de muſique ſera ſans doute paroître à quelque lecteur cette idée ridicule. Mais voyez *Langue muſicale*, *Ponctuation* & *Repos.* (*M. l'abbé Feytou.*)

BARYTON, *ſ. m.* ſorte de voix entre la taille & la baſſe. Voyez *Concordant.* (*J. J. Rouſſeau.*)

* Ce mot eſt compoſé des deux mots grecs, *barys*, grave, & *Tonos*, ton, corde tendue (*M. Framery.*)

BARYTONS. C'eſt ainſi que Bacchius Sénior, *p.* 84, appelle les ſons baripycnes; mais Meibomius croit qu'il faut lire *barutatoi*, au lieu de *barutonoi*. (*M. l'abbé Feytou.*)

Digitized by Google

BAS, *adj.* en muſique, ſignifie la même choſe que *grave*, & ce terme eſt oppoſé à *haut* ou *aigu*. On dit que le ton eſt trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les ſons dans le *bas*. *Bas* ſignifie auſſi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce ſens il eſt oppoſé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou pſalmodier à *baſſe*-voix. Il chantoit ou parloit ſi *bas*, qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez ſi lentement & murmurez ſi *bas*
Qu'Iſſe ne vous entende pas.

La Motte.

Bas ſe dit encore, dans la ſubdiviſion des deſſus chantans, de celui des deux qui eſt au-deſſous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas*-deſſus eſt un deſſus dont le diapaſon eſt au-deſſous du *medium* ordinaire. Voyez *Deſſus*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* C'eſt donner une notion fauſſe de ce mot, que de dire qu'un *bas*-deſſus eſt au-deſſous du *medium* ordinaire. *Medium* ſignifie milieu. Le *bas*-deſſus a des notes au-deſſous du *medium*, comme le premier deſſus en a de plus aigues; ces deux eſpèces de deſſus ſe réuniſſent dans le *medium*. (*M. Framery.*)

BASSE, *ſ. f.* Celle de quatre parties de la muſique qui eſt au-deſſous des autres, la plus *baſſe* de toutes, d'où lui vient le nom de *baſſe*. Voyez *Partition*.

La *baſſe* eſt la plus importante des parties, c'eſt ſur elle que s'établit le corps de l'harmonie; auſſi eſt-ce une maxime chez les muſiciens que, quand la *baſſe* eſt bonne rarement l'harmonie eſt mauvaiſe.

Il y a pluſieurs ſortes de *baſſes*. *Baſſe-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Baſſe-continue: ainſi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la pièce. Son principal uſage, outre celui de régler l'harmonie, eſt de ſoutenir la voix & de conſerver le ton. On prétend que c'eſt un *Ludovico Viana*, dont il en reſte un traité, qui, vers le commencement du dernier ſiècle, la mit le premier en uſage.

Baſſe-figurée, qui, au lieu d'une ſeule note, en partage la valeur en pluſieurs autres notes ſous un même accord. Voyez *Harmonie figurée*.

Baſſe-contrainte, dont le ſujet ou le chant, borné à un petit nombre de meſures, comme quatre ou huit, recommence ſans ceſſe, tandis que les parties ſupérieures pourſuivent leur chant & leur harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *baſſe* appartient originairement aux couplets de la Chaconne; mais on ne s'y aſſervit plus aujourd'hui. La *baſſe-contrainte* deſcendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la tonique dans les tons mineurs, eſt admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent inſenſiblement l'ame, & la diſpoſent à la langueur & à la triſteſſe. On en voit des exemples dans pluſieurs ſcènes des opéras françois. Mais ſi ces *baſſes* font un bon effet à l'oreille, il en eſt rarement de même des chants qu'on leur adapte, & qui ne ſont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manières, & cependant monotones, produiſent des renverſements peu harmonieux, & ſont eux-mêmes aſſez peu chantans, en ſorte que le deſſus s'y reſſent beaucoup de la contrainte de la *baſſe*.

Baſſe-chantante eſt l'eſpèce de voix qui chante la partie de la *baſſe*. Il y a des *baſſes-récitantes* & des *baſſes-de-chœur*; des concordants ou *baſſes-tailles* qui tiennent le milieu entre la taille & la *baſſe*; des *baſſes* proprement dites que l'uſage fait encore appeller *baſſes-tailles*, & enfin des *baſſes-contres* les plus graves de toutes les voix, qui chantent la *baſſe* ſous la *baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *contre-baſſes*, qui ſont des inſtruments. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau s'exprime mal en donnant ces différentes dénominations pour *différentes ſortes de baſſe*; la même définition leur convient à toutes; & aſſurément, *une baſſe-figurée* ou *une baſſe-contrainte* ne ſont pas autre choſe qu'une *baſſe-continue* faite d'une certaine manière. On n'entend pas trop ce qu'il veut dire, quand il prétend, d'après l'abbé Broſſard, « qu'un *Ludovico Viana* mit le premier » la *baſſe* en uſage au commencement du dernier » ſiècle ». Sûrement l'invention de l'harmonie eſt beaucoup plus ancienne, & dès qu'il y a eu de l'harmonie, c'eſt-à-dire, un chant à pluſieurs parties, la plus *baſſe* de ces parties a néceſſairement été la *baſſe*, quelque forme de chant qu'on lui ait donnée. Peut-être *Viana* eſt-il l'inventeur de la forme adoptée aujourd'hui: peut-être a-t-il le premier fait ſervir la *baſſe* à marquer par ſes différentes cadences les différens membres de phraſes d'un morceau de chant.

On donne encore le nom de *baſſe* à l'inſtrument qui, dans les orcheſtres, ſert à exécuter cette partie. Voyez *Violoncelle*. Quelquefois le violoncelle a des traits de récit qui ne ſont point la *baſſe*, & alors il en porteroit improprement le nom. Il convient mieux à la *contre-baſſe*, dont l'emploi continuel eſt d'exécuter *la plus baſſe des quatre parties*. (*M. Framery.*)

§ BASSE. Chaque pièce de muſique eſt compoſée ou d'une ou de pluſieurs parties qui chantent ou jouent à la fois. La partie qui ne donne que les plus bas tons de la voix humaine eſt celle qu'on nomme la *baſſe*, ſoit qu'elle chante ſeule, ou qu'elle ſoit accompagnée; dans ce ſens c'eſt une *baſſe chantante*.

Mais plus communément on nomme *baſſe* la partie qui, ſans former un chant ſuivi, donne les tons inférieurs avec leſquels le chant compoſé des

tons ſupérieurs forme une harmonie : c'eſt alors la *baſſe* fondamentale, parce qu'elle eſt le fondement de l'harmonie. Les tons qu'elle donne étant les plus bas, rempliſſent l'oreille de manière qu'elle peut les comparer avec les tons ſupérieurs qui forment le chant, & ſentir l'harmonie qui réſulte de leur accord.

On ſait que lorſqu'une corde pincée donne un ton de *baſſe*, on entend en même-temps divers tons ſupérieurs, dont le plus bas eſt l'octave du ton fondamental. Si on déſigne ce ton fondamental ou la longueur de la corde qui le produit par l'unité, l'expérience nous apprend qu'outre le ton 1, on entend encore les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, *&c.* Or il eſt connu que la durée du ſon eſt plus longue dans les tons bas, & plus courte dans les tons hauts ; ainſi, pendant la durée du ton 1, on peut donner différents tons plus hauts dont la ſucceſſion formera un chant qui, ſans égard au caractère de ſa mélodie, harmoniera avec le ton fondamental 1. De là réſulte l'agrément harmonique du chant. On peut aiſément concevoir de là l'origine de la *baſſe* fondamentale, & ſon effet dans la compoſition. Tandis que les tons ſupérieurs forment par leur ſucceſſion un chant mélodieux, la *baſſe* fait entendre les tons graves de l'harmonie deſquels réſultent les tons chantants ; l'agrément & l'expreſſion de la muſique en acquièrent un nouveau degré de force.

On a lieu de croire que les anciens ne connoiſſoient point cette *baſſe*, & que c'eſt en cela que leur muſique diffère principalement de la nôtre, dont la *baſſe* fait une partie eſſentielle. Pour ſe faire une idée juſte de la muſique moderne, il faut concevoir une ſuite de tons graves exprimés avec force, qui occupent ſucceſſivement l'oreille pendant que dans le même temps elle eſt attentive à une ou pluſieurs ſuites de tons aigus qui harmonient avec ceux-là, & ſe ſuccèdent mélodieuſement. Ainſi l'ouïe eſt occupée de deux objets à la fois, de l'harmonie de la *baſſe* accompagnante, & de la mélodie des tons ſupérieurs.

La *baſſe* chantante a une mélodie que la *baſſe* accompagnante n'a pas ; cela n'empêche pas que celle-là ne puiſſe tenir lieu de *baſſe* fondamentale.

La *baſſe* eſt donc aujourd'hui la première partie de la muſique ; c'eſt à elle que toutes les autres parties ſont ſubordonnées. Elles réſultent proprement toutes de la *baſſe*, puiſqu'elles ne peuvent donner aucun ton principal qui ne ſoit fondé ſur l'harmonie de la *baſſe*. Si le compoſiteur a bien choiſi la ſuite de ſes tons de *baſſe*, & qu'il en ait déduit, ſelon les règles, les tons des parties ſupérieures, ſa compoſition eſt correcte. Un air peut avoir de grandes beautés ſans que la *baſſe* y entre ; mais c'eſt la *baſſe* qui peut le rendre parfait, en ajoutant l'harmonie à l'expreſſion du chant.

La diſtance d'intervalles entre la *baſſe* & les deſſus demande une recherche exacte. Puiſque l'expérience enſeigne qu'avec le ton 1, les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, *&c.* ſe font entendre, il eſt clair que le deſſus ne peut ſe rapprocher plus près de la *baſſe* accompagnante que d'une octave. S'il s'en rapprochoit davantage, l'harmonie en ſeroit néceſſairement dérangée. Si, par exemple, l'on ajoutoit dans la *baſſe* au ton fondamental ſa tierce majeure & ſa quinte, ces deux nouveaux tons feroient réſonner leurs tierces & leurs quintes auſſi diſtinctement qu'on entend celles du ton fondamental : ce qui, comme il eſt aiſé d'en faire le calcul, produiroit des tons ſi diſſonans, que l'harmonie en ſeroit troublée. C'eſt donc une faute abſurde quand dans les orgues on joint aux tons de *baſſe* leur tierce & leur quinte.

D'un autre côté, les tons de *baſſe* ne doivent pas être ſi éloignés des deſſus, que l'oreille n'en puiſſe aiſément diſtinguer les rapports. Quand une baſſe corde eſt pincée, on n'entend diſtinctement que ſon octave, la quinte de l'octave, la double octave & la tierce majeure de la double octave ; cela veut dire qu'en donnant le ton 1, on fait encore entendre les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, il n'eſt pas douteux que tous les tons ſuivans $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, *&c.* à l'infini, ne reſonnent auſſi ; mais leur ſon n'eſt plus aſſez perceptible pour que l'oreille puiſſe le diſtinguer. Si donc l'on mettoit un intervalle de trois octaves ou davantage entre la *baſſe* & les tons ſupérieurs, on affoibliroit trop l'effet de l'harmonie ; il faut par conſéquent, lorſqu'on veut s'élever aux tons les plus aigus, ſans changer de *baſſe*, remplir les octaves intermédiaires, pour faire ſentir l'harmonie du premier deſſus.

De l'expérience que nous venons de rapporter réſulte encore une règle très-importante pour le compoſiteur, c'eſt que les parties les plus voiſines de la *baſſe* exigent une exactitude bien plus ſcrupuleuſe à l'égard de l'harmonie, que les parties plus élevées. La raiſon en eſt que dans un grand intervalle du ton de *baſſe*, la plus forte diſſonance n'eſt que très-peu ſenſible, la diſtance des tons ne permettant pas d'apprécier exactement leur rapport ; au lieu que la moindre diſſonance entre des tons qui ne diffèrent que d'une octave eſt très-ſenſible.

On en peut auſſi conclure 1°. que la *baſſe* la plus ſimple eſt la meilleure ; 2°. qu'elle n'eſt ſuſceptible d'ornement que lorſque les parties ſupérieures font des pauſes ; 3°. que les tons hachés y produiſent pour l'ordinaire un mauvais effet, & qu'ils doivent être ſoutenus ; 4°. enfin que c'eſt la partie qui doit être la mieux remplie, afin qu'elle domine ſur les autres ; rien n'affoiblit plus l'effet d'une muſique, que lorſque les deſſus empêchent d'entendre la *baſſe*.

La *baſſe* chantante eſt d'une compoſition très-difficile dans les airs à pluſieurs parties. Car pour ne pas manquer à l'harmonie, on eſt ordinairement obligé de faire monter la *baſſe*, tandis que les parties ſupérieures deſcendent, & réciproquement de la faire deſcendre quand celles-ci montent ; ce qui peut aiſément faire manquer à l'expreſſion. C'eſt

Digitized by Google

ſuppoſer que de deux perſonnes qui vont exprimer le même ſentiment, l'une élève ſa voix, tandis que l'autre la laiſſe tomber. Une bonne *baſſe* chantante eſt un chef-d'œuvre.

* Nous avons rapporté cet article de *M. Sulzer*, parce qu'il contient d'excellentes choſes ; il y en a qui méritent examen.

« Le deſſus, dit M. *Sulzer*, ne peut ſe rapprocher » plus près de la *baſſe accompagnante* que d'une » octave. Si l'on ajoutoit au ton fondamental ſa » tierce majeure & ſa quinte, ces deux nouveaux » tons feroient réſonner leurs tierces & leurs quin- » tes auſſi diſtinctement qu'on entend celles du » ton fondamental : ce qui produiroit des tons ſi » diſſonants, que l'harmonie en ſeroit troublée ».

D'après ce principe, il ne ſeroit donc pas permis de mettre dans la *baſſe accompagnante* autre choſe que le ton fondamental ; on n'y pourroit donc renverſer aucun accord ; car au lieu d'un *ut*, par exemple, accompagné dans les parties ſupérieures de ſa tierce *mi* & de ſa quinte *ſol*, que le fondamental *ut* fait réſonner, ſi on mettoit le *ſol* à la *baſſe accompagnante* devant porter ſixte & quarte *ut mi*, ce *ſ l* feroit réſonner ſa tierce & ſa quinte *ſi ré*, qui s'accorderoient fort mal avec les notes *ut mi* exprimées par les parties. La vérité eſt que les ſons harmoniques produits par le ſon fondamental ne ſont pas aſſez ſenſibles à l'oreille pour troubler l'harmonie, & que l'intenſité des ſons exprimés les étouffe entièrement. Il eſt donc permis de donner au ſon fondamental ſa tierce & ſa quinte réelles, ſans s'aſtreindre à les ſéparer d'une octave : ſouvent même il ſeroit difficile de faire autrement.

Lorſqu'un morceau eſt exécuté par une *baſſe chantante*, ce ſeroit nuire à l'expreſſion de lui donner toujours la marche de la *baſſe accompagnante*, & il ne ſeroit guère poſſible de tenir toujours ces deux *baſſes* à la diſtance d'une octave. Il arrive donc fréquemment que la *baſſe* chantante fait la tierce ou la quinte de l'autre.

On y eſt encore plus obligé lorſqu'on fait chanter deux *baſſes*, ou que l'on fait un duo entre deux inſtruments graves. Cela n'eſt pas moins indiſpenſable dans les morceaux à deux chœurs. Ce n'eſt donc pas une faute auſſi abſurde que M. *Sulzer* le prétend, de joindre ſur l'orgue aux tons de *baſſe* leur tierce & leur quinte. L'oreille, dans ce cas, n'eſt frappée que de l'accord parfait qui en réſulte, & n'a point d'égard aux harmoniques.

Il n'en eſt pas moins vrai généralement que la *baſſe* & le deſſus ne doivent être ni trop rapprochés ni trop éloignés l'un de l'autre, & que les parties intermédiaires doivent en occuper à-peu-près le milieu, parce qu'alors il en réſulte un effet unique, qu'en harmonie on doit ordinairement rechercher. Cependant il eſt de certains effets, comme ceux de deux expreſſions contraſtées, que l'on veut faire entendre : pour les rendre plus diſtincts, on mettra toute l'harmonie rapprochée dans le bas, & le deſſus dans le haut à une diſtance aſſez grande, préciſément pour que l'oreille puiſſe les ſaiſir plus facilement. Mais c'eſt un cas particulier qui ne détruit pas la règle générale.

Nous ne pouvons pas être non plus de l'avis de M. *Sulzer*, lorſqu'il dit « que les parties les plus » voiſines de la *baſſe* exigent une exactitude bien » plus ſcrupuleuſe à l'égard de l'harmonie, que les » parties plus élevées ». Un tout harmonique doit produire un ſeul effet, mais les deux extrêmes ſont ce qu'on en diſtingue le plus. Ce ſont donc ces deux extrêmes que le compoſiteur doit travailler avec le plus de ſoin. Les parties intermédiaires, à deſſein privées de chant, ſont bien moins ſenſibles à l'oreille. L'uſage même vient à l'appui de ce que nous diſons. Un bon harmoniſte ne laiſſera point une quarte diſſonnante entre la *baſſe* & le deſſus : il la laiſſera volontiers entre la *baſſe* & une partie intermédiaire. La loi de proſcription pour les deux quintes & les deux octaves eſt de rigueur entre le deſſus & la *baſſe* ; on les tolère dans les parties moyennes, ſur-tout lorſqu'il y en a beaucoup, &c.

Qu'eſt-ce que M. *Sulzer* entend par cette phraſe : « Les tons hachés (dans la *baſſe*) y produiſent ordi- » nairement un mauvais effet » ? Souvent, pour faire mieux entendre un chant, on ne fait qu'indiquer l'harmonie par un coup ſec de la *baſſe*. On nuiroit à l'effet que l'on veut produire, ſi l'on en ſoutenoit les ſons.

Il nous eſt également impoſſible d'adopter en entier les idées de ce ſavant à l'égard de la *baſſe* chantante, lorſqu'il prétend que le mouvement contraire entre cette *baſſe* & les parties ſupérieures « peuvent aiſément faire manquer à l'expreſſion. » C'eſt ſuppoſer, dit-il, que de deux perſonnes » qui vont exprimer le même ſentiment, l'une » élève la voix, tandis que l'autre la laiſſe tomber ». Dans un morceau à pluſieurs parties chantantes, l'expreſſion ne doit pas conſiſter dans la marche particulière de chacune d'elles ; car alors cette expreſſion ſeroit impoſſible, quand vous n'auriez que deux parties chantantes, quand ces deux parties ſuivroient conſtamment une route parallèle, puiſque l'une rencontreroit telle inflexion qui ne ſeroit pas dans l'autre. Mais cette expreſſion doit réſulter de l'union intime des parties chantantes, quelle qu'en ſoit la marche. L'expreſſion ſera ou dans la forme du chant, & alors vous aurez une partie principale à laquelle toutes les autres ſeront ſubordonnées ; ou dans l'harmonie proprement dite, & dans ce cas la marche particulière des parties ſera encore indifférente, puiſqu'elles concourront toutes à produire un ſeul effet.

Malgré cela, nous croyons, avec M. *Sulzer* & avec Rouſſeau, qu'une *baſſe* chantante ou accompagnante eſt toujours une choſe fort difficile à faire. (*M. Framery.*)

BASSE CONTINUE. Voyez *Baſſo continuo.*

Digitized by Google

BASSE FONDAMENTALE eſt celle qui n'eſt formée que des ſons fondamentaux de l'harmonie; de ſorte qu'au-deſſous de chaque accord elle fait entendre le vrai ſon fondamental de cet accord, c'eſt-à-dire, celui duquel il dérive par les régles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *baſſe fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une ſucceſſion régulière & fondamentale, ſans quoi la marche des parties ſupérieures ſeroit mauvaiſe.

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet ouvrage, tout accord, quoique formé de pluſieurs ſons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental; ſavoir, celui qui a produit cet accord & qui lui ſert de *baſſe* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *baſſe* qui règne ſous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les ſons fondamentaux des accords: car entre tous les ſons qui forment un accord, le compoſiteur peut porter à la *baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *baſſe*, au beau chant, & ſur-tout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai ſon fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle, qui eſt la *baſſe*, ſe tranſporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout, & un tel accord s'appelle accord renverſé. Dans le fond un accord renverſé ne differe point de l'accord direct qui l'a produit; car ce ſont toujours les mêmes ſons: mais ces ſons formant des combinaiſons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaiſons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpece.

M. Rameau a montré, dans ſon traité de l'harmonie, & M. d'Alembert, dans ſes élémens de muſique, a fait voir encore plus clairement que pluſieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renverſemens d'un ſeul. Ainſi l'accord de Sixte n'eſt qu'un accord parfait dont la tierce eſt tranſportée à la *baſſe*; en y portant la quinte on aura l'accord de ſixte-quarte. Voilà donc trois combinaiſons d'un accord qui n'a que trois ſons; ceux qui en ont quatre ſont ſuſceptibles de quatre combinaiſons, chaque ſon pouvant être porté à la *baſſe*. Mais en portant au-deſſous de celle-ci une autre *baſſe* qui, ſous toutes les combinaiſons d'un même accord, préſente toujours le ſon fondamental, il eſt évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords conſonnans, & au quart le nombre des diſſonnans. Ajoutez à cela tous les accords par ſuppoſition qui ſe réduiſent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie ſimplifiée à un point qu'on n'eût jamais eſpéré dans l'état de confuſion où étoient ſes régles avant M. Rameau. C'eſt certainement, comme l'obſerve cet auteur, une choſe étonnante qu'on ait pu pouſſer la pratique de cet art au point où elle eſt parvenue ſans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles ſans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *baſſe-fondamentale* ſous les accords, parlons maintenant de ſa marche & de la maniere dont elle lie ces accords entre eux. Les préceptes de l'art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix regles ſuivantes.

I. La *baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres notes que celles de la gamme du ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la premiere & la plus indiſpenſable de toutes ſes regles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel ton l'on eſt.

III. Par la troiſieme, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des accords & à la préparation des diſſonnances: préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. Voyez *liaiſon*, *préparer*.

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. Voyez *ſauver*.

V. Par la cinquieme, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *baſſe fondamentale* ne doit marcher que par intervalles conſonnans, ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de cadence rompue ou après un accord de ſeptieme diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixieme, la *baſſe-fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la meſure & les tems par des changemens d'accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le temps foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le temps fort. Cette ſixieme regle ſouffre une infinité d'exceptions: mais le compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la meſure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles ſeront obſervées l'harmonie ſera réguliere & ſans faute; ce qui n'empêchera pas que la muſique n'en puiſſe être déteſtable. Voyez *Compoſition*.

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquieme regle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *baſſe-fondamentale*, ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes: ou des accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces accords n'auroient point de liaiſon, ou des accords diſſonnans dans

Digitized by Google

des actes de cadence ; en tout autre cas la diſſonnance ne ſauroit être ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de là que la *baſſe-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou deſcendre de tierce ou de ſixte. 2°. de quarte ou de quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la diſſonnance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt une marche abſolument interdite à la *baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits conſécutifs, ſéparés par un repos exprimé ou ſous-entendu : cette regle n'a point d'autre exception, & c'eſt pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains paſſages, que M. Rameau a fait deſcendre diatoniquement la *baſſe-fondamentale* ſous des accords de ſeptieme ; ce qui ne ſe peut en bonne harmonie. Voyez *Cadence*, *Diſſonnance*.

La *baſſe-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour ſervir de preuve à l'harmonie, ſe retranche dans l'exécution, & ſouvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle eſt, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuſe par les retours fréquens du même accord qu'on déguiſe & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres ſur la baſſe-continue ; ſans compter que les divers renverſemens d'harmonie fourniſſent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, & une nouvelle énergie à l'expreſſion. Voyez *Accord*, *Renverſement*.

Si la *baſſe-fondamentale* ne ſert pas à compoſer de bonne muſique, me dira-t-on ; ſi même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc eſt-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle ſert de regle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eſt preſcrite par cette *baſſe-fondamentale*. Elle ſert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver ſi une harmonie déja faite eſt bonne & réguliere ; car toute harmonie qui ne peut être ſoumiſe à une *baſſe-fondamentale* eſt régulierement mauvaiſe. Elle ſert enfin à trouver une baſſe-continue ſous un chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne ſaura pas faire directement une baſſe-continue ne ſera gueres mieux une *baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *baſſe-fondamentale* en une bonne baſſe-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *baſſe-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'aſſurer du ton & du mode par leſquels on commence, & de tous ceux par où l'on paſſe. Il y a auſſi des regles pour cette recherche des tons, mais ſi longues, ſi vagues, ſi incompletes, que l'oreille eſt formée, à cet égard, long-temps avant que les regles ſoient appriſes, & que le ſtupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours note à note, ſans jamais ſavoir où il eſt.

II. Eſſayer ſucceſſivement ſous chaque note les cordes principales du ton, commençant par les plus analogues, & paſſant juſqu'aux plus éloignées, lorſque l'on s'y voit forcé.

III. Conſidérer ſi la corde choiſie peut cadrer avec le deſſus dans ce qui précede & dans ce qui ſuit par une bonne ſucceſſion fondamentale ; & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la note de *baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les notes conſécutives du deſſus qui peuvent entrer dans ſon accord, ou que quelque note ſyncopant dans le chant peut recevoir deux ou pluſieurs notes de baſſe, pour préparer des diſſonnances ſauvées enſuite régulierement.

V. Etudier l'entrelacement des phraſes, les ſucceſſions poſſibles de cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre meſures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, obſerver toutes les regles données ci-devant pour la compoſition de la *baſſe fondamentale*. Voilà les principales obſervations à faire pour en trouver une ſous un chant donné ; car il y en a quelquefois pluſieurs de trouvables : mais, quoiqu'on en puiſſe dire, ſi le chant a de l'accent & du caractere, il n'y a qu'une bonne *baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

Après avoir expoſé ſommairement la maniere de compoſer une *baſſe-fondamentale*, il reſteroit à donner les moyens de la transformer en baſſe-continue ; & cela ſeroit facile, s'il ne fallut regarder qu'à la marche diatonique & au beau chant de cette baſſe : mais ne croyons pas que la baſſe qui eſt le guide & le ſoutien de l'harmonie, l'ame &, pour ainſi dire, l'interprete du chant, ſe borne à des regles ſi ſimples ; il y en a d'autres qui naiſſent d'un principe plus ſûr & plus radical ; principe fécond, mais caché, qui a été ſenti par tous les artiſtes de génie, ſans avoir été développé par perſonne. Je penſe en avoir jetté le germe dans ma lettre ſur la muſique françoiſe. J'en ai dit aſſez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais aſſez pour les autres. Voyez toutefois *Unité de Mélodie*.

Je ne parle point ici du ſyſtême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de ſa double *baſſe-fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une ſagacité digne d'éloges ont été depuis développés par M. Tartini dans un ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. Voyez *Syſtême*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La *baſſe fondamentale*, conſidérée ſous deux aſpects différens, fait naître en nous deux opinions tout-à-fait contraires, que nous allons tâcher de juſtifier. Lorſque Rameau a trouvé que la ſolle

d'accords pratiqués en harmonie, n'étoient que le renverſement les uns des autres, qu'ils pourroient être réduits à un petit nombre d'accords fondamentaux, rangés dans un ordre direct, il a rendu un grand ſervice aux muſiciens en ſimplifiant extrêmement l'étude de la compoſition. Comme les loix de ſucceſſion aſſignées à ces accords primitifs étoient les mêmes pour tous leurs renverſements, ſous quelque face qu'ils ſe préſentaſſent, la mémoire s'eſt trouvée infiniment ſoulagée par cette réduction des trois quarts pour les accords diſſonnans, & des deux tiers pour les conſonnans. Le tableau de l'harmonie en eſt devenu beaucoup plus ſimple, & il l'auroit été davantage encore s'il n'avoit pas ajouté fort inutilement l'accord de ſous-dominante au nombre des accords fondamentaux. (Voyez ſous-dominante.)

Mais lorſqu'il a voulu preſcrire à cette *baſſe fondamentale*, c'eſt-à-dire à cette ſérie d'accords directs, une marche déterminée, il n'a produit qu'un ſyſtême inſuffiſant & fautif à beaucoup d'égards. C'eſt ce qu'il eſt facile de prouver en démontrant qu'il n'eſt point de progreſſion qui ne ſoit poſſible à la *baſſe fondamentale*. Or, ſi elle les a toutes, il étoit donc au moins inutile de lui en aſſigner de particulieres. Examinons maintenant, pour prouver ce que nous avançons, les ſix regles établies par Rouſſeau, pour diriger la progreſſion de la *baſſe fondamentale*.

La premiere eſt inconteſtable. Elle eſt même ſi évidente qu'il étoit aſſez inutile de l'exprimer; puiſque toute baſſe eſt le fondement de l'harmonie, il n'y peut paroître aucune note déterminant une modulation, que cette modulation ne ſe trouve dans les parties ſupérieures.

La ſeconde n'a pas le même degré de vérité. « La *baſſe fondamentale*, dit Rouſſeau, doit être » tellement ſoumiſe aux loix de la modulation » qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un ton » qu'en prenant celle d'un autre; elle ne doit » jamais être errante, ni laiſſer oublier un mo» ment le ton où l'on eſt ».

Il n'y a dans une gamme que quelques notes caractériſtiques qui puiſſent ſervir à déterminer le ton, & encore ne le font-elles pas d'une maniere ſi diſtincte que l'oreille n'y puiſſe être trompée. La note ſenſible, par exemple, en faiſant deſirer la tonique ſur laquelle elle monte ordinairement, y produit un repos qui donne le ſentiment de cette modulation. Mais qu'eſt-ce qu'une note ſenſible? C'eſt une note qui n'eſt ſéparée de la note ſupérieure que par un demi-ton majeur. Or chaque gamme majeure offre deux notes ſemblables, puiſqu'il n'y a qu'un demi ton de la troiſieme à la quatrieme, comme de la ſeptieme à l'octave. Ainſi quand on monte la gamme d'*ut*, on donne auſſi bien l'impreſſion du ton de *fa* dans le paſſage de *mi* à *fa*, que celle du ton d'*ut* dans le paſſage de *ſi* à *ut*. Il eſt vrai qu'on diſtingue ces deux modulations l'une de l'autre par l'emploi qu'on fait dans la premiere de la fauſſe quinte *ſi-b* qui n'eſt point une note de la gamme d'*ut*. Mais s'il faut deux notes ſimultanées, c'eſt-à-dire un accord, pour déterminer une modulation, comment le pourra-t-on faire avec les notes iſolées de la *baſſe fondamentale*?

N'eſt-il pas vrai que dans tout accord qui peut contenir une diſſonnance, on n'eſt pas obligé d'exprimer cette diſſonnance? ne peut-on pas même faire tout un morceau de muſique avec les ſeuls accords conſonnans? Par exemple la *baſſe fondamentale* ſuivante, dont toutes les notes porteroient l'accord parfait, ne ſeroit-elle pas réguliere?

ut, *ſol*, *mi*, *la*, *fa*, *re*, *ſol*, *ut*.

On ne dira pas certainement qu'on a parcouru autant de modulations qu'il y a de notes dans cette ſuite, car l'oreille n'auroit pu les ſupporter. Lorſqu'on a donné l'accord parfait à *mi*, on n'étoit ſûrement pas dans le ton de *mi* mineur; on n'étoit pas plus dans le ton de *ré* quand on a donné à cette note l'accord parfait; la preuve, c'eſt qu'on n'auroit pu faire ſuivre aucune de ces deux notes de leur accord ſenſible. On n'eſt donc point ſorti du ton d'*ut*. Mais on en pouvoit ſortir. Les notes *ſol*, *la*, *fa*, pouvoient être autant de modulations, ſi elles avoient été déterminées par une cadence. C'eſt donc la cadence ſeule qui détermine la modulation, & non une note iſolée de la *baſſe fondamentale*, & lorſque cette *baſſe* porte des accords parfaits, chaque note peut être ou n'être pas l'objet d'une nouvelle modulation. Il n'eſt donc pas vrai de dire que la *baſſe fondamentale* ne doit pas laiſſer oublier un moment le ton où l'on eſt, puiſque dans cette ſuite la modulation eſt vague, & qu'elle ſera celle où il plaira au compoſiteur de s'arrêter.

On dira peut être que la *baſſe* propoſée ne doit point porter tous accords parfaits, que c'eſt une progreſſion de ſeptiémes, tantôt ſimples, tantôt toniques; qu'il n'appartient qu'à la premiere du ton de porter l'accord parfait, & que ſi les ſeptiémes ne ſont pas exprimées dans les parties ſupérieures, elles y ſont ſous-entendues. C'eſt ainſi en effet que l'on répond à preſque toutes les difficultés que la pratique oppoſe au ſyſtême de la *baſſe fondamentale*; on ſuppoſe toujours des notes qui ne ſont point exprimées dans les accords. Mais eſt-ce pour l'eſprit ou pour les oreilles que la muſique eſt faite? Et l'oreille peut-elle recevoir l'impreſſion d'une note qui n'exiſte pas? Peut-elle ſuppoſer une diſſonnance là où elle n'entend qu'un accord conſonnant?

Bethiſy, quoique l'un des ſoutiens du ſyſtême de la *baſſe fondamentale*, a ſenti cette vérité. Il reconnoit qu'une ſuite de notes qu'il appelle *cenſées-toniques* peuvent porter l'accord parfait ſans donner l'impreſſion particuliere d'aucun mode. Or, pendant cette ſuite de notes, la *baſſe fondamentale* laiſſe certainement oublier dans quel ton l'on eſt.

La

Digitized by Google

La troiſieme règle ne nous paroît pas claire; mais cela vient de la maniere dont elle eſt préſentée par Rouſſeau. « La *baſſe-fondamentale*, dit-» il, eſt aſſujettie à la liaiſon des accords, & à » la préparation des diſſonnances : préparation qui » n'eſt, *comme je le ferai voir*, qu'un des cas » de la liaiſon, & qui, par conſéquent, *n'eſt ja-» mais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans » elle.* » Ne faut-il pas entendre par-là que toutes les fois qu'un accord diſſonnant forme liaiſon avec celui qui le précède, ſa diſſonnance n'a pas beſoin d'être préparée? Si c'eſt-là ce que Rouſſeau a voulu dire, il n'a pas dit une choſe reconnue pour vraie, ou au moins il n'en a pas dit la véritable raiſon.

Les ſeptiemes de dominantes ſimples, ſont des accords durs, qui exigent une préparation. (Voyez *préparer*.)

« Quand on veut préparer régulièrement une » diſſonnance, il faut choiſir pour arriver à ſon » accord une telle marche de *baſſe fondamentale*, » que le *ſon qui forme la diſſonnance*, ſoit le pro-» longement dans le tems fort d'une conſonnance » frappée ſur le tems foible dans l'accord pré-» cédent. »

Or, ſi vous faites ſuivre l'accord parfait, *ut mi, ſol*, de l'accord de ſeptieme ſimple, *mi ſol ſi re*, il y aura liaiſon entre les deux accords, puiſqu'ils auront de commun les deux ſons *mi ſol*; cependant la diſſonnance *re* ne ſera point préparée, puiſqu'elle n'a point été entendue dans l'accord précédent; & dans la définition que Rouſſeau donne du mot *préparer*, on voit qu'il veut poſitivement que ce ſoit le *ſon qui forme la diſſonnance*, qui ſoit commun entre les deux accords.

Il devoit donc ajouter qu'il y a deux manieres de préparer la diſſonnance, tirées de la raiſon même qui néceſſite cette préparation. En effet, c'eſt parce que les deux ſons diſſonnans bleſſeroient trop l'oreille s'ils étoient frappés enſemble, qu'on a penſé à ne les faire entendre que l'un après l'autre. Ainſi voulant faire diſparoître la dureté des deux ſons conjoints, *re ut*, vous les faites précéder de l'accord parfait, *ut mi ſol ut*, dont le dernier ſon *ut* ſe prolonge, tandis que la *baſſe* vient frapper le *re*, accompagné de ſa tierce & de ſa quinte *fa la*. Mais puiſque vous n'avez d'autre but que d'éviter le choc de ces deux diſſonnances, il eſt à-peu-près indifférent de faire entendre la premiere ou la ſeconde de ces notes dans l'accord préſent. Ainſi à l'accord parfait *ſol ſi re*, vous pouvez en prolongeant le *re*, faire ſuccéder celui de ſeptieme *re fa la ut*; il y aura de même liaiſon, & la diſſonnance ſera auſſi ſuffiſamment préparée, quoiqu'elle n'ait pas été exprimée dans l'accord précédent.

La quatrieme règle preſcrite à la *baſſe-fondamentale*, eſt de ſuivre après une diſſonnance la progreſſion néceſſaire pour la ſauver. L'examen de cette règle ſe trouvera ci-après, & plus particuliérement au mot *ſauver*.

La cinquieme regle eſt celle qui nous paroît la plus conteſtable, puiſqu'elle preſcrit de certains intervalles à la *baſſe-fondamentale*, qu'elle lui en interdit d'autres, & que nous prétendons prouver qu'elle peut les parcourir tous.

« Elle ne doit marcher, dit Rouſſeau, que par » intervalles conſonnans; ſi ce n'eſt *ſeulement* dans » un acte de cadence rompue, ou *après* un accord » de ſeptieme diminuée, qu'elle monte diatoni-» quement. *Toute autre marche de la* BASSE-» *FONDAMENTALE eſt mauvaiſe.* »

Il nous ſeroit aiſé de trouver, dans les partitions des meilleurs auteurs, des preuves contraires à cette aſſertion; mais il eſt plus concluant de les prendre dans les auteurs mêmes qui ont traité de la *baſſe-fondamentale*.

Les intervalles conſonnans ſont, d'après ce ſyſtême, la tierce ou la ſixte majeure & mineure; & la quarte ou la quinte juſte en montant ou en deſcendant. Les intervalles diſſonnans ſeront donc le triton ou la fauſſe quinte, la ſeconde ou la ſeptieme en montant & en deſcendant. Or, on trouve dans M. Rameau lui-même, (page 236 du traité de l'harmonie,) cette progreſſion:

La, *ſa*, *ſol*, ut, *fa*, *ſi*, mi, la, re, ſol, ut, *fa*, *ſi*, mi, la.

Dans laquelle on voit que la *baſſe-fondamentale* après le *fa* portant accord parfait, monte de *ſeconde* ſur le *ſol*. Cette même baſſe parcourt enſuite deux fois l'intervalle de triton ou de fauſſe quinte *fa*, *ſi*.

Dans les élémens de muſique de M. d'Alembert, page 135, ex. 18; ſous les notes de la gamme on trouve cette baſſe

ut ſol ut fa *ut re* ſol ut,

Où l'ut & le re ſont un intervalle de ſeconde; quoique ce ne ſoit pas le cas de la cadence rompue.

Dans le même ouvrage, chap. 14, page 203, on voit une progreſſion bien plus extraordinaire, ſous un paſſage chromatique, ex. 90.

la *re ſol* ♯ *ut fa* ♯ ſi mi la.

Cet exemple contient deux tritons *re ſol* ♯ & *ut fa* ♯, & une quinte ſuperflue *ſol* ♯ *ut*. M. d'Alembert s'en tire en diſant que ce ſont des licences; mais le cas des licences dans ce ſyſtême eſt auſſi fréquent que celui des régles générales.

Il en faut donc conclure que la *baſſe-fondamentale* peut marcher par quartes ou par quintes juſtes ou fauſſes indifféremment, & qu'après une tonique elle monte volontiers de ſeconde pour aller ſur une dominante, quoique ce ne ſoit pas le cas de cadence rompue. Reſte à deſcendre diatoniquement pour faire tous les intervalles poſſibles.

Rouſſeau ſpécifie bien le cas où la *baſſe-fondamentale* monte diatoniquement après une ſeptième diminuée ; mais il ne dit pas que cette baſſe en quittant une tonique, deſcend très-bien d'un ſemi-ton pour porter cette eſpéce de ſeptième. Ce cas cependant eſt fort ordinaire. Il eſt expliqué dans l'*expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, *par Bethiſy*, page 96, ex. 27, où la *baſſe-fondamentale* fait ce mouvement.

la ſol ♯ la.

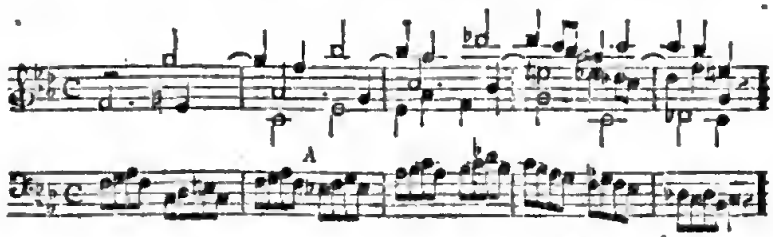
On ſait de plus qu'à l'imitation de cette ſeptième diminuée, réſervée au mode mineur, on pratique auſſi dans le mode majeur une ſeptième ſur la note ſenſible, à laquelle on va de la tonique, & qui retourne de même à la tonique; ainſi la *baſſe-fondamentale* y ſuit cette marche :

Ut ſi ut.

Ce qui fait bien deux ſecondes de ſuite, par conſéquent des intervalles diſſonnans. Il eſt vrai que les élèves de Rameau condamnent cet accord ; mais il ne l'eſt pas moins que tous les compoſiteurs le pratiquent, & qu'il fait très-bien à l'oreille. Il faut bien finir par l'admettre, ne fût-ce qu'à titre de licence. Ils en ont déjà tant d'autres ! mais voici bien plus : c'eſt une *baſſe-fondamentale* qui deſcend de ſix degrés diatoniques portant accord parfait. Nous trouvons cet exemple dans le 81e du livre de Bethiſy déjà cité. L'explication en eſt à la page 163. Les partiſans du ſyſtême diront tout ce qu'ils voudront ; mais cette ſuite de ſixtes et tierces ſi ſouvent employée par les bons auteurs, ne peut être que le renverſement d'accords parfaits, & par conſéquent ne peut s'expliquer que par une progreſſion diatonique de la *baſſe-fondamentale*. Il ſeroit trop extravagant de ſuppoſer à cette marche des diſſonnances qui n'y ſont pas, pour le ſeul amour du ſyſtême. L'oreille, nous le répétons, ne peut *ſous-entendre* des ſons qu'elle n'*entend* point du tout.

A ces preuves, tirées des partiſans de la *baſſe-fondamentale*, veut-on en joindre d'autres puiſées dans de bonnes partitions ? Analyſons les premieres meſures du *ſtabat* de Pergoleſe, dont la pureté harmonique eſt reconnue par tous les compoſiteurs.

Le ton eſt *fa* mineur. Voici le paſſage. Nous tranſportons le ſecond violon à l'octave au-deſſous pour plus de clarté. L'effet en pourroit être changé, mais l'harmonie eſt la même.



Le premier grouppe de la baſſe marque l'accord parfait qui détermine le ton & le mode. Sa B. F. eſt *fa*.

Le ſecond frappe l'accord ſenſible ; & quoiqu'on y trouve une quarte ou onzième, nous ne devons pas nous y arrêter, puiſque ce n'eſt qu'un prolongement du *fa* de l'accord précédent. Le fond de l'harmonie n'en eſt pas moins ut mi ♭ ſol, & la B.F. *ut*, dominante tonique. Il eſt inutile ici de dire pourquoi l'auteur n'a pas fait entendre la ſeptième *ſi b* dans cet accord.

Le troiſième grouppe, qui commence la ſeconde meſure, eſt encore l'accord parfait de la tonique ; ce qui a produit une cadence parfaite. (Voyez *Cadence.*) *La baſſe-fondamentale* eſt de même un *fa*.

Nous diſons que c'eſt un accord parfait, malgré le *ſol* du premier violon qui n'eſt qu'un prolongement de l'accord précédent, & qui ne retarde que pour le premier tems cet accord.

Mais que ſera-ce enſuite que ce *mi* devenu bémol au troiſième grouppe, & qui porte ſeulement *ſol ſi b ?* Nous le déſignons par un A. N'eſt-ce pas un accord parfait ? & ſi on ne peut lui conteſter ce caractère, y a-t-il quelque note de liaiſon entre *fa la b ut*, & *mi b ſol ſi b ?* La baſſe peut-elle être autre que la baſſe continue ? Et ne voilà-t-il pas une *baſſe-fondamentale* qui deſcend d'un degré diatonique, intervalle diſſonnant ? Ne voilà-t-il pas deux accords parfaits de ſuite ſans aucune note de liaiſon ? Quand on voudroit ajouter un *ré bémol* à cet accord, pour le rendre dominante tonique du *la bémol* qui ſuit, & avec lequel il feroit cadence parfaite, il n'y auroit pas plus de liaiſon, & la *baſſe fondamentale* n'en deſcendroit pas moins d'un degré diatonique.

Dira-t-on que la *baſſe fondamentale* de cet accord n'eſt point un *mi b* ; que c'eſt un *ut* ; que cette baſſe eſt deſcendue de quarte, portant accord de ſeptième *ut mi ſol ſi b*, pour deſcendre enſuite de tierce ſur le *la b ?* Mais ſi cela étoit, le *ſi b* faiſant ſeptième, paroîtroit ſans être préparé. D'ailleurs il n'y a point d'*ut* dans cet accord ; Pergoléſe auroit été probablement fort étonné ſi on lui avoit propoſé d'y en mettre un. S'il

Digitized by Google

voir voulu qu'il y fût, au lieu de doubler le *mi b* comme il l'a fait dans la viole, il auroit conſervé cet *ut* de l'accord précédent qui lui auroit encore fait liaiſon dans l'accord ſuivant. Mais il n'a eu garde. Si donc l'*ut* n'eſt pas & ne ſauroit être entendu dans cet accord, n'eſt-ce pas confondre étrangement toutes les idées que de regarder comme un accord de ſeptième celui qui ne contient aucune note à la ſeptième d'une autre?

On voudra réſoudre encore ce problème, en diſant que le grouppe de *fa* qui commence la meſure, ne porte point l'accord parfait ſur le ſecond tems; mais l'accord de ſixte quinte, *la b ut mi b fa*, qui rend cette note ſous-dominante du mode de *mi b* qui paroit ici. Mais ſi c'étoit l'accord de ſous-dominante, le *mi b* ſeroit exprimé. L'auteur l'auroit d'autant moins oublié qu'il ſeroit liaiſon entre les deux accords, & il l'auroit mis à la viole. Si c'étoit l'accord de ſous-dominante, le *fa* en ſeroit la diſſonnance majeure, & par conſéquent ſeroit obligé ſuivant les règles de la *baſſe-fondamentale*, de monter ſur le *ſol*. Or ce *fa*, qui paroit dans la baſſe, deſcend ſur le *mi b*, & celui du premier violon monte de quarte ſur le *ſi b*, ce qui ne peut jamais être une manière de ſauver une diſſonnance.

Rouſſeau & les partiſans de la *baſſe-fondamentale*, diſent que cette baſſe ne ſert qu'à juſtifier l'harmonie, qu'elle ne ſauroit être exécutée, & que *ſouvent elle feroit un mauvais effet*; cela vient de ce que pour faire plier tout à ce ſyſtême on fait de *fauſſes baſſes*, & qu'on y emploie des notes qui ne ſont pas dans l'harmonie. Sans cela comment concevoir qu'une note qui doit réellement faire partie d'un accord, pût faire un mauvais effet ſi elle y étoit entendue?

Réſumons. La *baſſe-fondamentale* marche par tous les degrés conſonnans. Elle marche auſſi par degrés diſſonnans, ſavoir de ſeconde, de triton, de fauſſe quinte, de quinte ſuperflue & de ſeptième, de l'aveu même des partiſans de ce ſyſtême. La liaiſon qui ſert à rendre l'harmonie plus douce, n'eſt pas eſſentiellement néceſſaire, puiſqu'elle ne ſe trouve pas avant ni après une ſeptième diminuée, avant ni après la ſeptième pratiquée en majeur ſur la note ſenſible, ni toutes les fois que la baſſe deſcend diatoniquement après un accord parfait; donc toute eſpece de progreſſion eſt permiſe à la *baſſe-fondamentale*; donc le ſyſtême qui lui en preſcrit une bornée, eſt faux & ne ſert qu'à reſtreindre les procédés de l'art.

Ainſi la ſeule loi que l'on puiſſe preſcrire à la *baſſe-fondamentale*, eſt que toutes les diſſonnances qui ont beſoin de préparation, puiſſent être préparées. Il faut auſſi qu'elles puiſſent être ſauvées; mais les moyens en ſont plus multipliés qu'autre fois. Or, toute méthode enſeigne les mêmes règles; il n'y a pas beſoin pour cela de *baſſe-fondamentale*.

Tout ce que nous venons de dire nous diſpenſe d'un plus long examen de l'article de Rouſſeau; quoiqu'il avance que tout morceau dont la *baſſe-fondamentale* ne ſeroit pas conforme aux loix qu'il a preſcrites d'après Rameau, ne ſeroit pas bon, il ne ſeroit pas difficile d'en citer pluſieurs reconnus excellens, où preſque toutes ces prétendues règles ſont bleſſées.

L'article ajouté à celui de Rouſſeau, dans l'ancienne encyclopédie, contient auſſi quelques règles, mais encore plus inſuffiſantes. Voici celle que l'on y donne pour la *baſſe continue*.

Regles de la baſſe continue. La *baſſe continue* n'eſt qu'une *baſſe fondamentale*, renverſée pour être plus chantante. Ainſi dès que la *baſſe fondamentale* eſt faite, on trouvera une *baſſe continue* par le renverſement des accords. Voyez *accord*. Par exemple, cette *baſſe fondamentale* monotone *ut ſol ut ſol ut ſol ut*, peut donner cette *baſſe continue* plus chantante *ut ſi ut re mi fa mi*. La *baſſe continue* n'eſt obligée de ſe conformer à la *baſſe fondamentale*, que lorſqu'elle approche des cadences, ou qu'elle s'y termine. La *baſſe continue* admet auſſi les accords par ſuppoſition. Voyez *accord* & *ſuppoſition*. Toute note qui porte dans la *baſſe continue* l'accord de fauſſe quinte, doit monter enſuite diatoniquement; toute note qui porte l'accord de triton, doit deſcendre diatoniquement. Voyez *fauſſe-quinte* & *triton*. On trouvera les raiſons de toutes ces règles à leurs différens articles.

Nous n'y remarquerons que cette règle qui oblige la note portant *fauſſe quinte*, de monter diatoniquement, & la note portant *triton*, de deſcendre auſſi diatoniquement. Cela eſt vrai en général, mais il y a un grand nombre d'exceptions à cette regle. On les verra aux mots FAUSSE QUINTE & TRITON. (*M. Framery.*)

BASSE FONDAMENTALE. Rameau ſentoit bien le mérite de cette baſſe, lorſqu'il l'annonça comme *l'unique bouſſole de l'oreille*, comme *le guide inviſible du muſicien, qui l'a toujours conduit dans ſes productions, ſans qu'il s'en ſoit aperçu.* (Génerat. harmon. Préface.) Cela eſt abſolument vrai; mais il s'en faut beaucoup que cela ſoit démontré. Aveuglés par un préjugé d'artiſtes, ni Rameau, ni Tartini, n'oſérent penſer qu'il y eût dans la nature d'autre gamme que celle qu'ils avoient appriſe dès leur enfance; ni d'autres règles que celles qu'ils avoient pratiquées toute leur vie avec tant de ſuccès. Delà il arriva qu'au lieu de faire ſortir immédiatement de la réſonnance du corps ſonore le véritable ſyſtême harmonique, ils ſe contentèrent de la faire ſervir à l'explication de quelques phénomènes du ſyſtême moderne. Encore leur tentative fût-elle ſi mal adroite, que vingt-ans après l'expoſition de leur découverte, M. Daniel Bernouilli nioit encore que la réſonnance du corps ſonore fût propre à aſſeoir une théorie muſicale.

Pour avancer ſans témérité une propoſition

auſſi hardie, il eſt fallu s'aſſurer que ces deux célèbres harmoniſtes avoient déduit leur ſyſtème des conſéquences primitives & immédiates de la réſonnance du corps ſonore: or, c'eſt ce que M. Bernouilli n'avoit pas fait. On verra dans les différens rapports ſous leſquels je vais conſidérer dans cet article la *baſſe fondamentale*, que Rameau & Tartini n'ont connu ni la nature, ni le produit, ni les mouvemens des ſons fondamentaux; ni la loi des préparations, ſuivaiſons, ſyncopes, &c.; ni le principe de la modulation, ni celui des repos de la phraſe harmonique; ni le caractère du mode en général, ni la diſtinction des différens modes, ni l'origine des accords, ni la formation des parties; ni la différence de la *baſſe* continue à la *baſſe fondamentale*; & qu'ils ont ſubſtitué ſans raiſon des rapports abſtraits aux expériences ſans nombre que leur offroit la réſonnance du corps ſonore.

I. *Baſſe-fondamentale. Sons harmoniques ou élémentaires de la baſſe fondamentale.* Tout corps ſonore fait entendre, outre le ſon principal, c'eſt-à-dire le plus grave, une multitude d'autres ſons dont les plus graves ſont les plus intenſes.

Première expérience. Tirez d'une corde quelconque d'un violon ou d'un violoncelle un ſon moelleux: ce ſera le ſon principal. En rapprochant ſucceſſivement l'archet du chevalet, & raclant toujours plus légèrement, on obtient ſucceſſivement l'octave du premier ſon, puis ſa douzième, ſa double octave, ſa dix-ſeptième majeure, ſa dix-neuvième, une petite tierce au-deſſus de cette dix-neuvième, & enfin ſa triple octave. C'eſt-à-peu-près tout ce que l'art peut tirer de cette expérience. Or, de tous ces ſons le générateur eſt le plus ſenſible, puis l'octave, puis la douzième, la dix-ſeptième, &c.

Deuxième expérience. (*La Lampana.*) Otez la chanterelle d'un violon, & mettez-y un *a-mi-la*. Si du premier *a-mi-la*, c'eſt à dire, de celui qui tient la place de la chanterelle, vous tirez à vuide un ſon moelleux, en frappant ſur le ſecond avec l'index, très légèrement, mais à coups redoublés & précipités, à-peu-près à l'endroit du *ſi*; chaque coup d'index fera rendre au ſecond *a mi-la* l'uniſſon du ſon tiré du premier avec l'archet.... Remettez la chanterelle, & faites réſonner avec l'archet l'octave de *l'a-mi-la*: en touchant comme ci-deſſus *l'a-mi-la* avec l'index à l'endroit du *ſi*, chaque coup d'index fera réſonner l'octave de *l'a-mi la*; & non pas ſon uniſſon, comme ci-deſſus.... Raclez la chanterelle à vuide, & touchez toujours *l'a-mi la* comme ci-devant; & *l'a-mi-la* rendra ſa douzième.... A la chanterelle ſubſtituez le quart de *l'a-mi-la*, & raclez à vuide; *l'a-mi-la* rendra ſa double octave.. . Avec un peu d'attention on pourroit ſans doute pouſſer cette expérience plus loin: mais je m'en ſuis tenu là. De cette expérience il réſulte qu'une corde raclée a fait réſonner ſon uniſſon, ſon octave, ſa douzième & ſa double octave; mais l'uniſſon d'une manière plus ſenſible que l'octave; celle-ci plus ſenſiblement que la douzième, &c.

Troiſième expérience. Accordez une guitare à huit cordes de la manière ſuivante. La ſeconde corde à l'octave du bourdon; la troiſième à ſa douzième; la quatrième à ſa double octave; la cinquième à ſa dix-ſeptième majeure; la ſixième à ſa dix-neuvième; la ſeptième à l'uniſſon de la ſeptième partie du bourdon, & la huitième à ſa double octave. C'eſt-à-dire, qu'en ſuppoſant que le bourdon ſonne *ut*, vous aurez cette ſuite de ſons à vuide *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*, *la*, *ut*. Nota, que le *la* de cette ſuite eſt moyen entre le *la* & le *ſi b.* (*vid. infrà.*) Pincez le bourdon, toutes les autres frémiront; (& par conſéquent réſonneront) mais quand même vous placeriez ſucceſſivement chacune de ces cordes à égale diſtance du bourdon, les plus aiguës frémiront toujours moins ſenſiblement que les plus graves. Or, la réſonnance eſt proportionnelle au frémiſſement; dans cette expérience, comme dans les précédentes, les harmoniques les plus graves ſont donc les plus intenſes.

Quatrième expérience (*de Tartini.*) Choiſiſſez dans l'orgue un jeu bien ſonore & bien accordé: faites ſonner en même-temps deux *ut* à l'octave; vous n'entendrez, au moins vous ne diſtinguerez aucun ſon différent de ces deux premiers..... Faites ſonner enſuite l'*ut* aigu & ſa quinte. Ces deux ſons en produiront un troiſième, *ut* à la douzième au grave de cette quinte..... Faites ſonner en même-temps les deux ſons de la quarte *ſol ut*. Ils produiront le même *ut* à la douzième du *ſol*; à la double octave de l'*ut*.... Faites ſonner la tierce majeure *ut mi*, vous entendrez encore un *ut* à la double octave de l'*ut*, & à la dix-ſeptième majeure du *mi*.... En général, faites entendre deux ſons conſécutifs de cette ſérie, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*; & vous entendrez toujours raiſonner le premier *ut*. Mais il faut obſerver que les ſons les plus aigus de cette ſérie, ſe reproduiſent d'une manière moins ſenſible que les ſons graves.

Ut, *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*, &c. C'eſt-à-dire octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., tel eſt l'ordre des intervalles que forment entr'eux les harmoniques du corps ſonore, en procédant du grave à l'aigu. D'où il ſuit que les harmoniques les plus graves ſont les plus intenſes, & forment entr'eux les intervalles les plus conſidérables. Ces trois caractères ſont réciproques; c'eſt-à-dire que l'un des trois étant donné, les deux autres s'enſuivent néceſſairement. Il en eſt de même du ſuivant.

Quatrième caractère. Les harmoniques les plus graves ſont entr'eux dans les rapports les plus ſimples.

Cinquième expérience. Diviſez un monocorde par des chevalets mobiles, ſans augmenter ſa tenſion, en deux, puis en trois, puis en quatre, cinq,

Digitized by Google

ſix, &c., parties égales ; les moitiés ſonneront l'octave du ſon donné par la corde totale ; les tiers ſa douziéme, c'eſt-à-dire, la quinte de cette octave : les quarts, ſa double octave, c'eſt-à-dire, la quarte de cette quinte ; les cinquiémes, ſa dix-ſeptiéme majeure ; c'eſt-à-dire, la tierce majeure de cette quarte, &c. ; c'eſt-à-dire, qu'en repréſentant la ſuite des harmoniques par les longueurs des cordes qui les produiſent, on aura les rapports ſuivans.

1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12
ut,	ut,	ſol,	ut,	mi,	ſol,	ſi,	ut,	re,	mi,...	fi,	ut, &c.
octave.	quinte.	quarte.	tierce majeure.	tierce mineure.	3e tierce.	4e tierce.	ton majeur.	ton mineur.		demi-ton majeur.	

Or, les vibrations qui ſont la cauſe occaſionnelle du charme ou du déſagrément des ſons, croiſſent en raiſon inverſe des cordes vibrantes. C'eſt-à-dire qu'une corde double d'une autre corde, fait dans un tems donné deux fois moins de vibrations que cette derniere ; qu'une corde triple d'une autre, fait trois fois moins de vibrations qu'elle dans le même tems, &c. En repréſentant les ſons des cordes ci-deſſus par les vibrations qu'elles font dans un même tems ; on aura donc cette progreſſion arithmétique, plus ſimple que la premiére, puiſque chaque terme y eſt repréſenté par un nombre entier.

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10...	15,	16.
ut,	ut,	ſol,	ut,	mi,	ſol,	ſi,	ut,	re,	mi,...	ſi,	ut, &c.
octave.	quinte.	quarte.	tierce majeure.	tierce mineure.	3e tierce.	4e tierce.	ton majeur.	ton mineur.		demi-ton majeur.	

Il n'eſt pas facile de démontrer *à priori* que tous ces harmoniques ont une réſonnance ſimultanée, car juſqu'à préſent l'expérience nous les a fait entendre ſucceſſivement. Mais les expériences ſuivantes ne laiſſeront aucun doute que le ſon principal d'un corps ſonore quelconque ne ſoit accompagné de tous ſes harmoniques.

Sixiéme expérience. Tout étant diſpoſé comme dans la troiſiéme expérience, faites ſonner à la fois les huit cordes de la guitare, & vous croirez n'entendre qu'un ſeul ſon : ſavoir, le plus grave.

Septiéme expérience. Baiſſez une touche quelconque de l'un des cornets d'orgue : vous croirez également n'entendre qu'un ſon ſimple. Cependant chaque touche fait parler cinq tuyaux dans cet ordre *ut ut ſol ut mi* ; octave, quinte, quarte & tierce majeure. Renverſez cet ordre, ou altérez-le par l'intercalation d'un ſon quelconque ; par ex. touchez ſur un jeu ſimple, tel que le preſtant, cinq notes à la fois, mais diſpoſées de toute autre manière ; comme *ut mi ut ſol ut* ; c'eſt-à-dire tierce majeure, ſixte mineure, quinte & quarte en allant du grave à l'aigu ; ou bien *ut re ſol ut mi* ; c'eſt-à-dire neuviéme, quarte, quarte, tierce majeure, &c., & vous diſtinguerez dans chaque grouppe pluſieurs ſons.

Huitiéme expérience. Le monocorde étant diviſé, comme dans la cinquiéme expérience en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, & 16 parties ; accordez ſeize cordes de pſalterion ou de clavecin, ſuivant ces diviſions ; c'eſt-à-dire la premiére corde à l'uniſſon du monocorde entier ; la ſeconde à l'uniſſon de la moitié ; la troiſiéme à l'uniſſon du tiers ; la quatriéme à l'uniſſon du quart, &c. Faites ſonner à la fois les ſeize cordes ; & vous croirez n'entendre que le ſon de la corde la plus grave.

Neuviéme expérience. Faites ſonner à la fois toutes les cordes impaires de la huitiéme expérience ; c'eſt-à dire les cordes 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 ; vous entendrez un ſon, ou pluiôt un grouppe de ſons qui, ſans être diſſonnans, laiſſe cependant quelque choſe à déſirer ; une eſpece d'accord dans lequel vous croirez diſtinguer tous les ſons, ſans cependant qu'aucun d'eux offre rien de déſagréable ni de diſſonnant ; en un mot vous entendrez l'accord le plus conſonnant après l'accord parfait ; mais un accord triſte & réellement ſuſpenſif ; c'eſt-à-dire qui annonce un repos, mais qui ne le donne point. Or ce repos, vous l'éprouverez, ſi à cet accord vous faites ſuccéder celui des cordes paires de la huitiéme expérience ; c'eſt-à dire celui des cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 ; lequel eſt l'octave de l'accord, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, de la troiſiéme expérience..... Retranchez quelque ſon de l'un ou l'autre de ces accords, c'eſt-à-dire de l'accord compoſé de ſons pairs, ou de celui compoſé de ſons impairs ; ils en ſeront moins conſonnans..... Intercalez quelque ſon dans l'un ou dans l'autre ; & ils deviendront diſſonnans : c'eſt-à dire que vous diſtinguerez parmi tous les autres ſons de l'accord, le ſon intercalé..... Pouſſez auſſi loin qu'il vous plaira la ſérie 1, 2, 3, 4, en continuant de diviſer votre monocorde en 17, 18, 19, &c., parties égales, & d'accorder des cordes à l'uniſſon de chacune de ces diviſions ; vous obtiendrez toujours le même réſultat, c'eſt-à dire que l'accord compoſé des ſons 1, 2, 3, 4, &c., ſera parfaitement conſonnant, & que vous croirez n'entendre que le ſon 1 : mais beaucoup plus ſonore que lorſqu'il n'eſt point accompagné de ſes harmoniques... *Item*, prenez dans la même ſérie ainſi augmentée, tous les ſons impairs, & vous entendrez le même accord ſuſpen-

Digitized by Google

ſif dont j'ai parlé plus haut ; lequel ſe repoſera comme ci-deſſus ſur l'accord des ſons pairs compoſé d'un même nombre de termes.

Nota. J'ai dit ci-deſſus, 1°. que l'accord compoſé des ſons pairs, 2, 4, 6, 8 & 10, &c., eſt le même accord que celui compoſé des ſons 1, 2, 3, 4, 5, &c. ; qui en eſt l'octave grave ; car on a vu dans la ſeconde table de la cinquième expérience, qu'un ſon à l'octave aiguë d'un autre ſon, fait dans le même tems deux fois plus de vibrations que lui. Car le deuxième *ut* de cette table, fait deux vibrations pendant que le premier n'en fait qu'une. Le deuxième *ſol* fait ſix vibrations, pendant que le premier n'en fait que trois. Le deuxième *mi* fait dix vibrations, pendant que le premier n'en fait que cinq, &c. Donc des ſons qui ſont dans un tems donné, 2, 4, 6, 8, 10, &c. vibrations, ſont à l'octave aiguë des ſons qui dans le même tems n'en font que 1, 2, 3, 4, 5, &c. L'accord, 2, 4, 6, 8, 10, &c., eſt donc l'octave de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c. De même un accord dont chaque ſon feroit trois fois plus de vibrations que les ſons correſpondans de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c., feroit auſſi un accord parfait à la douzième du premier. Car dans la table déjà citée, on a vu que la douzième fait trois fois plus de vibrations que le générateur ; que le *ſol* douzième d'*ut*, fait trois vibrations pendant que l'*ut* n'en fait qu'une. L'accord 3, 6, 12, 15, &c., eſt donc le même que l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c, & que l'accord 2, 4, 6, 8, 10, &c. Mais à la douzieme du premier, & à la quinte du ſecond. C'eſt à-dire que ces trois accords ſont également compoſés d'octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c.

En général les ſéries ſuivantes forment des accords parfaits :

Génér.	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7.	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16,	17, &c.
Octav.		2		4		6		8		10		12		14		16	
Quint.			3			6			9			12			15		
Quart.				4				8				12				16	
T.-maj.					5					10					15		
T.-min.						6						12					

Voyez la table des harmoniques de la *baſſe fondamentale* ; où tous les rapports des ſons ſe trouvent dans la colonne A,A. La colonne I,I, repréſente le générateur *ut*, avec les ſoixante trois premiers harmoniques. La colonne II,II, repréſente l'octave du générateur *ut*, avec les trente-un premiers harmoniques, dont le dernier marqué ſoixante-quatre eſt à l'uniſſon du dernier, c'eſt-à-dire du plus aigu, de la première colonne. La colonne III,III, repréſente le *ſol*, douzième du générateur *ut*, & quinte de ſon octave, avec ſes vingt premiers harmoniques. En général le ſon le plus grave de chaque colonne eſt un ſon *fondamental* au-deſſus duquel ſont repréſentés ſes harmoniques les plus graves.

Or, la ſuite de ces ſons *fondamentaux*, eſt ce que j'appelle BASSE FONDAMENTALE. C'eſt la première idée qu'en avoient eue Rameau & Tartini. L'expérience leur avoit appris que les harmoniques du corps ſonore étant repréſentés par les longueurs des cordes vibrantes, forment une progreſſion décroiſſante, $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}, \frac{1}{10}$, &c., que les Grecs nommerent harmoniques ; parce qu'avant Pythagore les Grecs ne connurent pas, ou du moins ne firent nul uſage de la théorie des vibrations. (Voyez Quaternaire.) Mais Tartini & Rameau furent moins ſages que les Grecs ; car quoique ceux-ci n'euſſent pour ſe conduire que leur progreſſion *harmonique*, ſans être, comme ces deux harmoniſtes modernes, aidés, éclairés par l'expérience, ils ſentirent néanmoins la néceſſité de tirer de cette progreſſion tous les ſons de leur diagramme ou échelle harmonique. Ils découvrirent, par l'inſpection ſeule de cette progreſſion, que le ton majeur ſe diviſe en deux demi-tons inégaux, dont le plus grand eſt dans le rapport de ſeize à dix-ſept ; & le moindre dans le rapport de dix-ſept à dix-huit. *Item*, que le demi-ton majeur ſe diviſe en deux quarts de tons ; le premier, c'eſt-à-dire le plus grave, le majeur, dans le rapport de trente-deux à trente-trois ; le ſecond dans le rapport de trente-trois à trente-quatre. (Vide Ariſtid. Quintil. p. 114.) Voyez auſſi dans la colonne I,I de la table des harmoniques, l'*ut* ♯ & l'*ut* quart de dieze ; & vous trouverez le premier ſur le dix-ſeptième degré, c'eſt à dire entre les nombres ſeize & dix-huit ; & le ſecond ſur le trente troiſième degré, c'eſt-à-dire entre les nombres trente-deux & trente-quatre.

Nota, 2°. Le *la* de la gamme des modernes n'eſt point à l'uniſſon du *la* qui ſe trouve ſur le ſeptième degré de la premiere colonne de la table des harmoniques. Car le *la* des modernes eſt tantôt quinte du *re*, tantôt tierce mineure au deſſous d'*ut*. Or le *re* fait neuf vibrations pendant que le générateur en fait une ; donc ſa douzième en doit faire, comme on a vu ci-deſſus, trois fois neuf. Le *la* ſous ce rapport eſt donc égal à vingt-ſept, & non pas à vingt-huit, qui eſt la double octave du premier *la* harmonique, égal à ſept. De même le rapport de la tierce mineure eſt de cinq à ſix : on aura donc cette proportion ; cinq eſt à ſix, comme le *la* moderne le plus voiſin du *la* égal à ſept, eſt au quatrième *ut* égal à huit. Ou 5 : 6 :: *la* eſt à 8 ; donc *la* égale $\frac{40}{6} = \frac{20}{3}$, or, le *la* harmonique $= 7 = \frac{21}{3}$. Donc ſous aucun rapport le *la* harmonique n'eſt égal au *la* de la gamme moderne. C'eſt pour cette raiſon que j'ai

renverſé les deux lettres du *la* harmonique dans la table des harmoniques de la *baſſe fondamentale*, afin qu'on ne les confondit point. J'appelle harmonique le *la* qui fait ſept vibrations, pendant que le générateur en fait une; parce que:

Dixième expérience. En répétant la quatrième expérience, faites ſonner en même-tems le *ſol*=6, & le *la*=7; ils reproduiront le générateur *ut*=1. *Item.* Faites ſonner le *la*=7, & l'*ut*=8; ils reproduiront encore l'*ut*=1.. Mais ſubſtituez à ce *la* celui de la gamme des modernes, ſixte majeure d'*ut*; les deux ſons ſimultanés reproduiront un *fa* & non pas un *ut*... à ce dernier *la* ſubſtituez le *la* quinte du *re*; les ſons *ſol*, *la*, 24, 27, reproduiront *ſol*=3; & les ſons, *la*, *ut*, 27, 32, reproduiront *ut*=1. Donc ce dernier *la*, n'eſt harmonique du générateur *ut*, 1, que lorſqu'il ſe trouve ſur le vingt-ſeptième degré, c'eſt-à-dire ſixte de la quatrième octave du générateur-*ut*.

Onzième expérience. Subſtituez au *La* de la troiſième ou de la ſixième expérience, l'un des *la* de la gamme moderne, & faites ſonner les huit cordes à la fois; tout ſera conſonnant comme dans les expériences troiſième & ſixième, à l'exception du *la* intercalé qui ſera diſſonnant.

Le *la* moderne ne peut donc entrer dans l'accord parfait; & il entre dans la gamme des modernes: la progreſſion des harmoniques doit donc s'arrêter au ſixième terme inclusivement: telle eſt la concluſion que Tartini & Rameau ſe crurent bien fondés à tirer de ces deux obſervations. Pour trouver l'origine de ce *la*, & du *fa* quarte d'*ut*, lequel n'eſt pas plus harmonique que le *la*, (voyez *baſſe continue*) il fallut inventer des faits, imaginer des progreſſions, faire de nouvelles règles; enfin faire violence à la ſaine phyſique, à la théorie & à la pratique de la muſique.

Mais l'art de la muſique ne peut pas être en contradiction avec la ſcience; & puiſque la muſique eſt un langage univerſellement entendu, & un art généralement agréable, il doit avoir ſes fondemens dans la nature; il eſt donc poſſible de les découvrir à l'aide de l'expérience. Or, l'expérience eſt claire, les faits ſont évidens. Le caractère de tout accord; c'eſt-à-dire de tout grouppe conſonnant, eſt d'être progreſſif, & illimité dans le nombre de ſes termes.

Je dis 1° *progreſſif*, & par-là j'entends parler de la progreſſion harmonique, ſi l'on repréſente les rapports des ſons par les longueurs des cordes; & de la progreſſion arithmétique, ſi on les repréſente par les vibrations. J'employerai déſormais cette dernière qui eſt plus facile, tous les termes étant des nombres entiers.

Je dis, 2° qu'il n'y a que deux progreſſions à employer pour la forme des accords. La progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., & la progreſſion 1, 3, 5, 7, 9, &c. La premiere pour les accords parfaits: la ſeconde pour les accords qui les précedent & les appellent. Les autres progreſſions arithmétiques dont la différence excede 2, & dont le premier terme eſt 1, pourroient être employées avec réſerve; mais elles ſont très-déſagréables, comme il eſt facile de s'en convaincre par l'expérience, en faiſant entendre

à la fois les ſons 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, &c., dont la différence eſt 3;

ou ceux-ci . . . 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, &c., dont la différence eſt 4; car l'accord de ces deux progreſſions n'eſt pas ſupportable.

Cinquième caractere réciproque aux quatre premiers. Les ſons qui ſont entr'eux dans les rapports les plus ſimples, forment entr'eux les conſonnances les plus agréables.

Douzième expérience. Exécutez un morceau de muſique quelconque, ſur les jeux ſuivans de l'orgue, deux à deux.

1°. Sur le *preſtant* & la *doublette* qui ſonnent l'*octave*.

2°. Sur le *preſtant* & le *petit nazard* qui ſonnent la *quinte*.

3°. Sur le *gros nazard* & le *preſtant* qui ſonnent la *quarte*.

4°. Sur le *preſtant* & la *petite tierce* qui ſonnent la *tierce mineure*.

5°. Enfin ſur la *petite tierce* & le *petit nazard* qui ſonnent la *tierce majeure*.

De toutes ces combinaiſons, la premiere ſeule vous paroitra agréable, les ſuivantes vous déplairont d'autant plus que l'intervalle, que forment entr'eux les deux jeux touchés enſemble, devient plus petit.

Nota. Les muſiciens non philoſophes, qui pourroient confondre la conſonnance abſolue d'un intervalle avec ſon agrément local, ne conviendront peut-être pas du mérite de cette preuve; mais la ſuivante ne me paroit pas laiſſer le moindre doute ſur cet objet.

Puiſqu'un ſon eſt inſéparable de ſes harmoniques, qu'il en eſt toujours accompagné, peut-être même compoſé, comme le blanc eſt compoſé des couleurs du priſme ou de l'arc-en-ciel; on peut donc ſans inconvénient regarder les harmoniques comme les *élémens* du ſon. Tout Son peut donc être regardé comme fondamental, relativement à ſes harmoniques. Or, les intervalles les plus conſonnans doivent être formés par les ſons qui ont le plus grand nombre d'élémens communs. L'octave doit donc être l'intervalle le plus conſonnant, puis la douzième, puis la quinzième ou double octave, puis la dix-ſeptième majeure, la dix neuvième, &c.

Car, que l'on compare entr'elles les colonnes de la table des harmoniques, on verra du premier coup-d'œil, que la premiere & la deuxième dont les ſons fondamentaux ſont à l'octave, ont la moitié de leurs harmoniques communs; puiſque de deux en deux les harmoniques de la premiere ſont à l'uniſſon de ceux de la ſeconde... que la premiere & la troiſième, dont les ſons

fondamentaux sont à la douzième, ont le tiers de leurs harmoniques communs ; puisque de trois en trois les harmoniques de la première sont à l'unisson de ceux de la troisième.... Que la première & la quatrième, dont les sons fondamentaux sont à la double octave, n'ont que le quart de leurs harmoniques communs ; puisque, &c., que la première & la cinquième n'en ont que le cinquième, &c.

L'octave, dont le rapport est de 1 à 2, est donc plus consonnante que la douzième, dont le rapport est de 1 à 3. La douzième plus consonnante que la double octave, dont le rapport est de 1 à 4. Cette dernière plus consonnante que la dix-septième majeure, dont le rapport est de 1 à 5, &c.

On peut appliquer le même raisonnement aux intervalles formés par deux sons fondamentaux, immédiatement consécutifs. Car dans l'octave, dont le rapport est de 1 à 2, tous les harmoniques du son fondamental aigu, *ut* II, trouvent leur unisson dans la colonne du son fondamental grave, *ut* I... Dans la quinte, dont le rapport est de 2 à 3, la moitié des harmoniques du son fondamental aigu *sol* III, trouve ses unissons dans les harmoniques du son fondamental grave *ut* II... Dans la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, le tiers seulement des harmoniques du son aigu *ut* IV, trouve ses unissons dans la colonne III,III.... Dans la tierce majeure, dont le rapport est de 4 à 5, le quart, &c.

Il est donc incontestable que les intervalles exprimés par les rapports les plus simples sont les plus consonnans.

M. Estève a cru que la sixte majeure dérogeoit à cette loi, & qu'elle avoit le même degré de consonnance que la quarte. (Voyez l'art. consonnance de Rousseau.) Mais l'erreur de ce savant vient, 1°. de ce qu'il n'a pas comparé, comme je l'ai fait, tous les harmoniques des deux sons fondamentaux de chaque intervalle, mais seulement les deux ou trois plus graves ; ce qui n'est pas suffisant pour découvrir les degrés de leur consonnance. 2°. De ce qu'il a pris la sixte majeure de la gamme des modernes dans le rapport de 8 à $\frac{27}{4}$, au lieu qu'il falloit prendre celle qui est donnée par la résonnance du corps sonore, dans le rapport de 8 à 13. Car on verra dans la suite de cet article que la sixième note de la gamme naturelle, que j'ai appellée *fa*, est dans ce dernier rapport. D'ailleurs, on a vu dans la dixième expérience, que le *la* qui fait sixte majeure sur l'*ut* de la gamme des modernes, n'appartient point au mode d'*ut*, mais au mode de *fa*. Car par l'expérience de Tartini, (la quatrième), tous les harmoniques consécutifs d'un son fondamental, reproduisent ce son fondamental, qui est leur véritable tonique. Or, le *la* des modernes & l'*ut* sonnant ensemble, reproduisent au grave un *fa* & non pas un *ut* ; donc ce *la* appartient au mode de *fa* & non pas au mode d'*ut*. Donc ce *la* n'est pas la véritable sixte majeure de la gamme d'*ut* ; mais une sixte mineure de la gamme de *fa*.

En un mot, & c'est le résumé de cet article ; la force ou l'intensité du son des harmoniques immédiatement consécutifs du corps sonore, leur gravité, l'étendue & la consonnance de leurs intervalles, augmentent en raison de la simplicité de leurs rapports.

II. BASSE-FONDAMENTALE. *Cadences ou repos de la basse-fondamentale.* Tartini & Rameau firent l'essai de leur découverte sur l'accompagnement de la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, la quelle dans le tempérament des modernes est composée de deux tétracordes semblables, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, & *sol*, *la*, *si*, *ut*. Or, tel fut à coup sûr le raisonnement de ces deux harmonistes... Le chant *si ut*, est le produit de la *basse fondamentale sol ut* ; donc le chant *mi fa*, est le produit de la *basse-fondamentale ut fa*. *Première erreur.* Ce n'est que par tempérament que l'intervalle *mi fa* est semblable à l'intervalle *si ut*. (Voyez l'art. *basse continue*. Voyez aussi la table de la génération harmonique, colonne I, dans laquelle l'intervalle *mi fa* est dans le rapport de 10 à 11, & *si ut* dans celui de 15 à 16). Le *fa* des modernes représente comme on l'a dit, (art. *basse-continue*), trois *fa* différens ; mais celui de la gamme d'*ut*, c'est-à-dire la quatrième note de la gamme d'*ut*, est constamment avec le *mi* dans le rapport de 10 à 11.

.....Le chant *ut re* est produit par la *basse-fondamentale ut sol* : donc le chant *sol la* qui lui est semblable, est produit par la *basse-fondamentale sol re*. *Deuxième erreur.* Ce n'est encore que par tempérament que l'intervalle *sol la* est semblable à l'intervalle *ut re*. La gamme naturelle, la gamme d'*ut*, a deux *la* différens ; dont le premier est appellé *ta* dans la table de la génération harmonique, le second *ra*. Ils sont avec le *sol* dans les rapports suivans. *sol*, *ta*, *ra*, 12, 13, 14. Voyez la première colonne de cette table sur les douzième, treizième & quatorzième degrés). Or, ce n'est point d'après le tempérament qu'il faut régler la *basse-fondamentale*, ni les accords qu'elle doit porter, mais d'après les rapports naturels des harmoniques entr'eux..... Donc la *basse-fondamentale* de la gamme. . . . . *ut re mi fa sol la si ut* doit être. . . . . B. F. *ut sol ut fa ut re sol ut*

Et pour éviter la cadence *fa sol*, que Tartini regarde néanmoins comme régulière, Rameau donne deux notes fondamentales au *sol* de la gamme, ex : Gamme . . . . *ut re mi fa sol sol la si ut* *basse-fondamentale*. . *ut sol ut fa ut sol re sol ut.*

.....Or le chant *ut re mi fa*, qui est dans le mode d'*ut*, a dans cet accompagnement pour *basse-fondamentale ut sol ut fa*. *Troisième erreur.* Si le chant *ut re mi fa* est dans le mode d'*ut*, il ne peut avoir pour *basse-fondamentale ut sol ut fa*. Car *ut sol* est le renversement de la cadence parfaite *sol ut* qui appartient au mode d'*ut* ; donc *ut fa* est

eſt une cadence parfaite du mode de fa. La *baſſe-fondamentale ut ſol*, *ut fa*, eſt donc compoſée de deux cadences, l'une en *ut*, l'autre en *fa*. Quelle raiſon y a-t-il donc d'attribuer plutôt cette *baſſe-fondamentale* au mode d'*ut*, qu'a celui de *fa* ? Je dis plus : cette *baſſe fondamentale* appartient réellement & excluſivement au mode de *fa*, car *ut* eſt la quinte de *fa* : *ut* eſt donc un des harmoniques de *fa*, *ut* eſt donc ſubordonné à *fa* ; puiſque *fa* eſt la *baſſe fondamentale* d'*ut*, donc une cadence en *ut* doit être ſubordonnée à une cadence en *fa*, & comme dans le chant *fa ut* ou *ut fa*, l'*ut* appartient au mode de *fa*, il eſt clair que de ces deux cadences *ut ſol* & *ut fa*, la première quoique paſſagérement en *ut*, appartient réellement au mode de *fa*. Donc la *baſſe-fondamentale ut ſol*, *ut fa* eſt une *baſſe-fondamentale* du mode de *fa*. Donc elle ne peut être la *baſſe-fondamentale* du chant *ut re mi fa*, lorſqu'il fait partie de la gamme d'*ut* ; je dis lorſqu'il fait partie de la gamme d'*ut* ; c'eſt-à-dire lorſque le *mi* & le *fa* de la gamme ſont dans le rapport de 10 à 11. Mais ſi l'intervalle *mi fa* eſt dans le rapport de 15 à 16 comme *ſi ut* ; alors faiſant ſonner enſemble ces deux notes, elles rappelleront le générateur *fa* ; puiſque les notes *ſi ut* dans le même rapport, reproduiſent le générateur *ut*. (Voyez l'expérience quatrième du n° 1 de cet article). Alors le chant *ut re mi fa*, appartiendra au mode de *fa*, & pourra être le produit de la *baſſe-fondamentale ut ſol ut fa*..... Or le chant *ſol la ſi ut* ; (ce ſont toujours nos deux harmoniſtes qui parlent), eſt parfaitement ſemblable au chant *ut re mi fa*. *Quatrième erreur*..... Donc ſi le chant *ut re mi fa*, eſt en *ut* ; le chant *ſol la ſi ut*, eſt en *ſol*. *Cinquième erreur*. 1° Ces deux chants ſont ſemblables, oui ; mais en vertu du tempérament ſeulement. On a vu dans le n° 1 de cet article, la génération des harmoniques ; on y a vu qu'elle eſt néceſſairement progreſſive : on y a vu que la quatrième octave des harmoniques de chaque ſon fondamental repréſente la gamme des modernes, ou plutôt la véritable gamme de la nature pour tous les modes. Ainſi cette quatrième octave dans la première & la ſeconde colonne repréſente la véritable, la ſeule gamme du mode d'*ut* ; puiſqu'en faiſant réſonner enſemble deux à deux tous les ſons conſécutifs de cette gamme, ils reproduiſent toujours le générateur *ut*. (Quatrième expérience). Au contraire faites ſonner enſemble les deux notes de notre gamme tempérée, *mi fa*, ou *fa ſol* ; vous entendrez un générateur *fa*. Faites ſonner *ſol la*, ou *la ſi*, vous entendrez un générateur *ſol* ; faites ſonner *ſi ut*, *ut re* ou *re mi* ; vous entendrez le générateur *ut*. Voilà donc trois générateurs dans cette gamme, dont le principal eſt *fa* : puiſqu'il eſt fondamental d'*ut*, lequel eſt lui-même fondamental de *ſol*. Donc en ſuivant les rapports du tempérament moderne, notre gamme n'eſt point dans le mode d'*ut*. Donc il ne faut point ſuivre les rapports de ce tempérament. Mais dans la gamme dont tous les ſons rappellent *ut*, c'eſt-à-dire dans la gamme naturelle du mode d'*ut*, les deux *la* & le *ſol* ſont dans les rapports : *ſol la ſi*, 12, 13, 14 ; & les notes *ut re mi*, dans les rapports 8, 9, 10 : (voyez la première colonne.) Donc 1°, les deux tétracordes, *ut re mi fa*, & *ſol la ſi ut*, conſidérés ſuivant leurs rapports naturels, ne ſont nullement ſemblables. Donc 2°, le tétracorde *ſol la ſi ut*, n'eſt point dans le mode de *ſol*. Donc il ne doit point avoir pour *baſſe-fondamentale*, *ſol re ſol ut*. D'ailleurs la *baſſe-fondamentale ut ſol ut fa*, n'eſt pas, comme le croyoit Rameau, dans le mode d'*ut*. Donc la *baſſe-fondamentale ſol re ſol ut* n'eſt pas non plus dans le mode de *ſol*. Donc ſous aucun point de vue elle ne convient au chant *ſol la ſi ut*. Donc la *baſſe-fondamentale ut ſol ut fa ut ſol re ſol ut*, ne convient point à la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*.

.....Ces deux *baſſes-fondamentales ut ſol ut fa*, & *ſol re ſol ut*, la première en *ut*, la ſeconde en *ſol*, ſont compoſées, la première de la tonique *ut*, & de ſes deux quintes *fa* & *ſol*, l'une au grave, l'autre à l'aigu ; la ſeconde de ſa tonique *ſol* & de ſes deux quintes *ut* & *re*, l'une au grave, l'autre à l'aigu ; donc la *baſſe-fondamentale* d'un mode quelconque eſt compoſée de la tonique & de ſes deux quintes, l'une au grave & l'autre à l'aigu. *Sixième erreur*. Car la première de ces deux baſſes étant, comme on vient de le voir, dans le mode de *fa*, & non dans celui d'*ut*, la ſeconde étant en *ut* & non en *ſol* ; ſi on admettoit le principe de Rameau & de Tartini, on ſeroit en *fa*, lorſqu'on ſe croiroit en *ut* ; en *ut*, lorſqu'on croiroit être en *ſol*, &c. Donc on ſeroit toujours hors du mode propoſé : c'eſt à-dire que le chant ſeroit dans un mode, & la *baſſe-fondamentale* dans un autre.

Je dis *le chant dans un mode* ; car tout chant, indépendamment de la *baſſe-fondamentale*, indique naturellement le mode auquel il appartient. (Voyez *baſſe-tonique*) ; pouvant être conſidéré lui-même comme une *baſſe-fondamentale*, comme on verra ci-après.

Nota. 1°. Qu'il ne faut pas confondre le tempérament dont je viens de parler, avec l'accord tempéré des inſtrumens. On ne peut accorder les inſtrumens qu'au moyen des conſonnances d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Or le *fa* & les deux *l* de la gamme naturelle *ut re mi fa ſol la ſi ut* ne forment aucune de ces conſonnances, ni entr'eux, ni avec les autres ſons de cette gamme. On l'a donc réduite en deux tétracordes ſemblables *ut re mi fa* & *ſol la ſi ut* abſolument ſemblables, leſquels peuvent être accordés par conſonnances ; c'eſt à dire que le ton d'un ſon étant déterminé, ſoit arbitrairement, ſoit relativement à un autre inſtrument, on peut accorder les autres ſons de ces deux tétracordes à l'octave ; comme *ut ut* ; à la quinte, *ut ſol*, *ſol re*, *re la* ; à la quarte, *ut fa* ; à la tierce majeure, *ut mi*, *ſol ſi* ; à la tierce mineure *ſi re*. On peut encore accorder le *la*

à la tierce majeure du *fa*, *fa la*. Tel eſt le tempérament dont j'ai entendu parler dans cet article.

Il y en a un ſecond employé par les accordeurs d'inſtrumens, qui conſiſte à altérer certaines conſonnances, afin qu'une même touche puiſſe ſervir pour deux ſons très-peu différens de l'uniſſon. (*Voyez tempérament*). Le premier de ces tempéramens a été imaginé pour faciliter l'accord des inſtrumens; le ſecond pour éviter la multiplication des touches dans l'exécution des différens modes ſur le même inſtrument.

Nota. 2°. J'ai indifféremment attribué à Tartini & à Rameau l'invention de cette fameuſe *baſſe-fondamentale par quinte*, quoique l'harmoniſte françois paroiſſe ſeul vouloir s'en attribuer l'honneur. Mais l'Italien admettant dans le mode d'*ut* la cadence *ut fa*, qu'il appelle *arithmétique*, par oppoſition à la cadence *ſol ut* qu'il appelle *harmonique*; admettant également dans le même mode la cadence *fa ſol*, qu'il appelle *mixte*, (voyez *ſyſtême*, *ſyſt. de Tartini*); il eſt clair qu'il accompagne les cinq premières notes de la gamme avec la première *baſſe-fondamentale* de Rameau..... Gamme. *ut re mi fa ſol.* *Baſſe-fondamentale.* ut ſol ut fa ſol. Or, il eſt plus que probable que les mêmes erreurs ont été puiſées à la même ſource; qu'elles ont eu pour principe les mêmes raiſonnemens; & ſi Tartini n'accompagne pas comme Rameau les trois dernières notes de la gamme, il s'en ſuit que Rameau a par-deſſus Tartini, au moins le mérite d'être conſéquent dans ſes erreurs.

La gamme des modernes eſt une gamme ſingulièrement altérée par le premier tempérament dont j'ai parlé. Or former la *baſſe-fondamentale* ſur le tempérament & non ſur les rapports naturels & primitifs des ſons, c'eſt vouloir juger du ſens d'une phraſe, non pas les mots & leur conſtruction, mais ſeulement par l'orthographe. A la vérité ſi l'on vouloit que la gamme des modernes fût en *fa*, comme elle y eſt par le tempérament, la *baſſe-fondamentale* de Rameau & de Tartini ſeroit excellente. Mais à s'en tenir aux rapports primitifs de cette gamme, c'eſt-à-dire en ſuppoſant que la quatrième note ſonne avec la tonique un intervalle dans le rapport de 8 à 13; *ut fa*; & que le *la* moderne ſupplée le *ta* & le *ſa*, 13 & 14 de la gamme naturelle; il eſt de toute impoſſibilité de trouver l'harmonie de cette gamme avec les ſeuls mouvemens fondamentaux de quinte & de quarte. Mais Rameau & Tartini étoient bien éloignés de ſoupçonner qu'il y eût un mouvement fondamental plus propre que ces deux conſonnances à produire une cadence parfaite, & un repos auſſi marqué que celui de l'alinéa dans le diſcours ordinaire. Rameau regardoit l'octave comme une équiſonnance; c'eſt-à-dire comme un uniſſon: c'eſt d'après ce préjugé qu'il a établi ſa théorie du renverſement des accords. (*Voyez renverſement*). D'après ce même préjugé eſt-il étonnant qu'il ait confondu le mouvement fondamental d'octave avec une tenue ou avec celui des deux notes ſur le même degré?

Cependant qu'on exécute la baſſe: *ut re mi fa ſol ſol ut*, le ſecond *ſol* à l'octave grave du premier; on ſent parfaitement la ſuſpenſion du ſon au ſecond *ſol*: il fait deſirer l'*ut* ſuivant plus fortement que ne feroit l'uniſſon du premier *ſol*: & l'*ut* marque auſſi le repos plus énergiquement que s'il étoit précédé de deux *ſol* à l'uniſſon. Le mouvement deſcendant d'octave eſt donc ſuſpenſif; c'eſt-à-dire produit un renverſement de cadence. Or toute cadence renverſée produit une ſuſpenſion; & réciproquement tout mouvement ſuſpenſif renverſé produit une cadence. Par ex.: *ut ſol* & *ſol ut* ſont des renverſemens l'un de l'autre, dont le premier eſt ſuſpenſif, le ſecond réſolutif. Donc le mouvement aſcendant d'octave eſt réſolutif; c'eſt-à-dire produit un repos. Toute cadence qui ſe réſout ſur la tonique produit un repos parfait; donc le mouvement aſcendant d'octave produit un repos parfait. (*Voyez baſſe fondamentale* n° 5).

Octave, quinte & quarte: voilà donc trois mouvemens fondamentaux propres au genre diatonique. Joignons ceux de tierce majeure & mineure pour le chromatique, (*Voyez diatonique; chromatique; enharmonique*). Nous aurons cinq intervalles dans les rapports ſuivans. Octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, *ut ut ſol ut mi ſol*, I. II. III. IV. V. VI. formons-en une *baſſe-fondamentale* dont nous ferons toutes les notes d'égale valeur. On vient de voir que dans le mouvement fondamental d'octave, le repos ſe trouve ſur le ſon aigu. On ſait que dans celui de quinte il ſe trouve au grave; dans celui de quarte à l'aigu; dans celui de tierce majeure au grave; dans celui de tierce mineure à l'aigu. C'eſt-à-dire que dans cette *baſſe-fondamentale*, les repos ſe trouvent ſur les ſons pairs, *ut* II, *ut* IV, *ſol* VI. Les ſons pairs ſont donc les *lieux harmoniques* des repos, & les ſons impairs les lieux des appels ou ſuſpenſions de repos: ce qui eſt non-ſeulement applicable aux cinq intervalles précédens; mais à toute la ſuite des intervalles de la *baſſe-fondamentale* naturelle. (Voyez la table de la *génération harmonique*).

Nota. Lorſque le rapport de l'un de ces intervalles eſt exprimé par deux nombres pairs, il faut le réduire à ſa plus ſimple expreſſion; ce qui ſe fait en diviſant ces deux nombres par leur plus grand commun diviſeur. Par exemple: l'octave dont le rapport eſt de 1 à 2, peut être exprimée par les rapports de 2 à 4; de 3 à 6; de 4 à 8; de 5 à 10, &c. Mais les deux termes du premier de ces rapports multiples étant diviſés par 2, ceux du ſecond par 3; ceux du troiſième par 4; ceux du quatrième par 5, &c. Le quotient de chacune de ces diviſions eſt toujours le rapport de 1 à 2; qui eſt celui de l'octave réduit à ſa plus ſimple expreſſion. Lors donc que les deux termes d'un rapport ſont deux nombres pairs, il faut regarder

comme impair celui des deux qui devient tel après la diviſion par le plus grand commun diviſeur. Cela poſé, je dis que :

Les ſons fondamentaux étant diſpoſés comme ils le ſont dans la table de la génération harmonique, les repos ſe trouvent ſur les ſons fondamentaux pairs & dans les colonnes de leurs harmoniques, & les appels ou ſuſpenſions de repos, ſur les ſons fondamentaux impairs, & dans les colonnes de leurs harmoniques ; c'eſt-à-dire que dans cette diſpoſition, les repos ſe trouvent dans les colonnes paires, & leurs appels dans les colonnes impaires.

1°. Dans le mouvement fondamental d'octave, *ut ut* ; (colonnes I & II) l'acte de cadence commence par le ſon grave, & ſe réſout ſur le ſon aigu ; c'eſt-à-dire commence par la colonne I,I, & ſe réſout ſur la colonne II,II.

Car dans la ſucceſſion de ces deux colonnes, l'oreille doit entendre avec plus de plaiſir celle des deux qui eſt *reſpectivement* la plus conſonnante. Or la deuxième colonne eſt *reſpectivement* plus conſonnante que la première. Car la première octave de la deuxième colonne, ſemblable à l'octave AA de la figure adjacente, correſpond à la ſeconde octave de la première colonne, ſemblable à l'octave BB ; car on a démontré, (n°. I de cet article) que l'octave eſt plus conſonnante que la quinte, & la quinte plus que la quarte Donc le ſimple intervalle d'octave *ut ut* eſt plus conſonnant que l'octave *ut ſol ut* qui renferme une quinte & une quarte. Donc l'octave AA eſt plus conſonnante que l'octave BB. Donc la première octave de la ſeconde colonne eſt plus conſonnante que l'octave correſpondante dans la première colonne.

A	B	C	D	E
ut	ut	ut	ut	ut
				ſi #
			ſi	ſi
				ja #
			ja	ja
				ta #
			ta	ta
				ſol #
ſol	ſol	ſol	ſol	ſol
				je #
			je	je
				mi #
mi	mi	mi	mi	mi
				ré #
			re	ré
				ut #
ut	ut	ut	ut	ut
A	B	C	D	E

Item. La ſeconde octave de la ſeconde colonne, ſemblable à l'octave BB, correſpond à la troiſième octave de la première colonne, ſemblable à l'octave CC. Or l'octave BB, qui ne contient qu'une quinte & une quarte, eſt plus conſonnante que l'octave CC, qui eſt compoſée de tierces ; puiſque les tierces ſont moins conſonnantes que les quintes & les quartes, (N°. I de cet article.) Donc la ſeconde octave de la ſeconde colonne eſt plus conſonnante que l'octave correſpondante dans la première.

Item. La troiſième octave de la deuxième colonne ; ſemblable à l'octave CC, correſpond à la quatrième octave de la première colonne, ſemblable à l'octave DD. Or l'octave CC, uniquement compoſée de tierces, eſt plus conſonnante que l'octave DD, compoſée de tons. (N° 1 de cet article). La troiſième octave de la deuxième colonne eſt donc plus conſonnante que l'octave correſpondante dans la première.

Item. Les demi-tons étant moins conſonnans que les tons ; (voyez *ibidem*), l'octave chromatique eſt moins conſonnante que l'octave diatonique. La quatrième octave de la deuxième colonne, ſemblable à l'octave DD, eſt donc plus conſonnante que l'octave correſpondante dans la première colonne, ſemblable à l'octave EE.

Par la même raiſon la cinquième octave de la deuxième colonne, compoſée de demi-tons comme l'octave EE, eſt plus conſonnante que la ſixième octave de la première colonne, compoſée de quarts de tons, &c., &c.

Donc chaque octave de la deuxième colonne eſt plus conſonnante que l'octave correſpondante dans la première colonne. Donc toute la deuxième colonne eſt *reſpectivement* plus conſonnante que la première. Donc l'accord total des harmoniques du ſon fondamental aigu de l'octave, eſt reſpectivement plus agréable que celui du ſon fondamental grave.

Or dans le mouvement fondamental d'octave, l'accord total de la première colonne altère néceſſairement la pureté de l'accord total de la ſeconde. Car qu'on faſe réſonner en même-temps tous les ſons de ces deux colonnes ; qu'arrivera-t-il ? que chaque octave de la deuxième colonne ſera moins conſonnante qu'elle n'étoit avant cette réſonnance ſimultanée. Car la première octave *ut ut* de la deuxième colonne, ſe trouvant confondue avec la deuxième octave *ut ſol ut* de la première colonne, le *ſol* de cette deuxième octave altérera néceſſairement la pureté de l'octave ſimple *ut ut* de la deuxième colonne..... La conſonance de la deuxième octave *ut ſol ut* de la deuxième colonne ſera par la même raiſon altérée par l'intercalation des ſons *mi* & *je* de la troiſième octave de la première colonne.... L'octave des tierces de la deuxième colonne deviendra par ce mélange une octave de tons, &c. Donc chaque octave de la deuxième colonne ſera moins conſonnante qu'elle n'étoit avant cette confuſion des deux colonnes. Donc cette confuſion altérera la purete, l'agrément reſpectifs de la deuxième colonne. L'oreille doit donc deſirer la fin de cette réſonnance ſimultanée, afin d'entendre dans toute ſa pureté l'accord de la deuxième colonne ; c'eſt-à-dire, afin de pouvoir ſe *repoſer* ſur l'accord de cette deuxième colonne.

Or il en eſt à très-peu près de la réſonnance ſucceſſive de ces deux colonnes, comme de leur réſonnance ſimultanée : car dans leur réſonnance ſucceſſive, les vibrations des cordes de l'une de ces colonnes agitent les particules ſonores de l'air ambiant aſſez fortement & aſſez long-tems pour troubler la conſonnance de l'autre, & réciproquement. Dans le fait, ſans cette ſimultanéité de réſonnance des ſons ſucceſſifs, il n'y auroit point de mélodie. Comment en effet ſentir les rapports des ſons ſucceſſifs, ſi un ſon n'eſt pas lié au précédent & au

Digitized by Google

ſuivant par des vibrations ſimultanées ? (Voyez *corps ſonore*)

Donc la réſonnance ſucceſſive des deux colonnes d'harmoniques, dont les ſons fondamentaux ſont à l'octave, altere la conſonnance de la colonne aiguë, comme leur réſonnance ſimultanée. Donc l'oreille doit deſirer la ceſſation du ſon de la colonne grave ou impaire, pour entendre l'accord de la colonne paire dans toute ſa pureté ; c'eſt-à-dire pour ſentir le repos de la colonne paire.

Donc 1°, dans le mouvement fondamental d'octave, le repos ſe fait ſur le ſon fondamental pair, & dans la colonne de ſes harmoniques.

J'ai dit que la deuxième colonne de la génération harmonique eſt *reſpectivement*, & non pas *abſolument* plus conſonnante que la première. On a vu, dans le n° 1 de cet article, que toute colonne d'harmoniques entendue ſéparément, forme le plus parfait accord poſſible, puiſqu'on croit n'entendre que le ſon du générateur un peu renforcé, mais ſans aucun mélange de diſſonnance. Toute colonne d'harmoniques priſe ſéparément eſt donc abſolument conſonnante : mais elle peut devenir reſpectivement diſſonnante par le mélange des harmoniques des colonnes adjacentes.

2°. Dans le mouvement fondamental de quinte, *ſol ut*, III II, (deuxième & troiſième colonnes) l'acte de cadence commence par le ſon aigu, & ſe réſout ſur le ſon grave ; c'eſt-à-dire que le repos ſe trouve dans la colonne II,II ; & l'appel ou ſuſpenſion de repos dans la colonne III,III. Car tout ſon eſt accompagné de ſes harmoniques, dont le plus intenſe eſt l'octave. Si l'on faiſoit donc entendre enſemble les deux ſons *ut* & *ſol*, on entendroit réellement, quoique non diſtinctement, l'accord *ut ſol ut ſol*, 2, 3, 4, 6, ou, comme les harmoniques les plus aigus ſont les moins ſenſibles, on entendroit au moins l'octave *ut ſol ut*, 2, 3, 4. Or il y a toujours dans les ſons ſucceſſifs une ſorte de ſimultanéité réſultante du prolongement des ſons antécédens pendant la réſonnance des ſons ſuivans. On doit donc encore entendre le ſon du *ſol* pendant la réſonnance de l'*ut*, ou plutôt de l'octave *ut ut*. Pendant la réſonnance du *ſol*, l'*ut* eſt donc cenſé porter l'accord ou l'octave *ut ſol ut* ; & après cette réſonnance, ſeulement l'octave *ut ut*. Or l'octave *ut ut* eſt plus conſonnante que l'octave *ut ſol ut*, comme on l'a vu ci-deſſus. Donc l'oreille doit trouver reſpectivement plus agréable l'octave *ut ut* ; c'eſt-à dire éprouver un repos ſur le ſon *ut*. Donc dans le mouvement fondamental de quinte, le repos ſe trouve ſur le ſon grave ou pair. Donc, 2° dans ce mouvement la cadence ſe réſout ſur la colonne paire.

3° Dans le mouvement fondamental de quarte, la cadence ſe réſout ſur le ſon aigu, & ſur la colonne paire. Car faites ſonner à la fois les deux cordes de la quarte *ſol ut* ; elles reproduiront au grave l'octave de leur générateur. (Voyez la quatrième expérience, n° I de cet article, & la note qui va ſuivre.) La quarte *ſol ut* deviendra donc l'octave *ut ſol ut*. Or la ſucceſſion des ſons produit le même effet que leur réſonnance ſimultanée. Donc l'*ut* de la quarte *ſol ut* fait partie de deux accords ; partie de l'accord ou octave *ut ſol ut*, pendant la réſonnance du *ſol* ; & partie de l'octave *ut ut*, lorſque cette réſonnance eſt totalement éteinte. Or cette ſeconde octave eſt plus conſonnante que la première. Donc elle doit occaſionner un repos ſur elle. Donc dans la quarte *ſol ut*, la cadence doit ſe réſoudre ſur *ut*. Donc, &c.

4°. Dans le mouvement fondamental de tierce majeure : la cadence doit ſe réſoudre ſur le ſon grave, & ſur la colonne paire. Car cette ſucceſſion *mi ut*, dans laquelle *ut* engendre ſon octave aiguë, équivaut à la ſucceſſion de ces deux octaves, *ut mi ut* & *ut ut* ; la ſeconde plus conſonnante que la première. Donc, &c.

5°. Dans le mouvement fondamental de tierce mineure, la cadence ſe réſout ſur le ſon aigu & ſur la colonne paire. Car cette ſucceſſion *mi ſol* reproduit au grave l'octave du générateur commun ; (Expérience quatrième) & par conſéquent équivaut à ces deux accords ou quintes ; *ut mi ſol* & *ut ſol* ; la ſeconde plus conſonnante que la première. Donc, &c.

Le méchaniſme de ces démonſtrations eſt aſſez facile à ſaiſir, pour pouvoir l'appliquer ſoi-même à tous les autres intervalles.

Nota. M. Serres de Geneve prétend que le ſon grave de la quatrième expérience eſt le générateur commun des deux ſons ſimultanés qui le reproduiſent : Tartini auteur de cette expérience, qu'il a faite & répétée pluſieurs fois en préſence de huit célèbres profeſſeurs de muſique, aſſure que ce ſon eſt l'octave du générateur commun ; & ſon aſſertion eſt conforme à celle de tous les ſavans qui ont tenté après lui la même expérience.

En adoptant le réſultat de Tartini, on peut établir le principe des repos de la maniére ſuivante. Si l'on fait entendre à la fois deux ſons quelconques immédiatement conſécutifs de la *baſſe-fondamentale* naturelle, (table de la génération harmonique) ; ils reproduiront au grave l'octave *ut* II du générateur commun *ut* I ; c'eſt-à-dire que l'octave *ut ut*, I II, la quinte *ut ſol*, II III, la quarte *ſol ut*, III IV, la tierce majeure *ut mi*, IV V, &c. reproduiront toutes également le ſon *ut* II. Or la réſonnance ſucceſſive de deux ſons, à cauſe du prolongement des vibrations, produit, quoique d'une manière moins ſenſible, le même effet que leur réſonnance ſimultanée. Donc la ſucceſſion de tous les ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle pris un à un doit reproduire l'octave du générateur commun, comme la réſonnance ſimultanée de ces mêmes ſons pris deux à deux. La ſucceſſion des ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle produit donc ſous elle une autre baſſe avec laquelle chacun d'eux fait un intervalle plus ou moins conſonnant. Exemple :

Digitized by Google

B. F. N.	*ut*	*ut*	*fol*	*ut*	*mi*	*fol*	*fa*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fa*	*fi*	*ut*	*ut* ♯	&c.
B. tonique.	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	*ut*	
Rapports des deux Baſſes.	1 / 2	2 / 2	3 / 2	4 / 2	5 / 2	6 / 2	7 / 2	8 / 2	9 / 2	10 / 2	11 / 2	12 / 2	13 / 2	14 / 2	15 / 2	16 / 2	17 / 2	
intervalles.	octave.	uniſſon.	quinte.	octave.	dixième.	douzième.	treizième conſonn.	double octave.	ſeizième.	dix-ſeptième.	dix huitième diſſonn.	dix neuvième.	vingtième diſſonn.	vingt-unième conſonn.	vingt-deuxième	vingt-troiſième.		

Or les plus conſonnans de ces intervalles ſont ceux que forment avec la baſſe tonique les ſons pairs de la *baſſe-fondamentale*. Car l'uniſſon, qui répond au deuxième *ut* de cette baſſe, ſe trouve entre l'octave & la quinte; & l'uniſſon eſt plus conſonnant qu'aucun de ces deux intervalles.... L'octave qui répond au quatrième ſon de la *baſſe-fondamentale* ſe trouve entre la quinte & la dixième, & l'octave eſt plus conſonnante que la quinte & la dixième... La douzième, qui répond au ſixieme ſon de la *baſſe-fondamentale*, eſt auſſi plus conſonnante que la dixième & la treizième conſonnante au milieu deſquelles elle ſe trouve. Il en eſt de même de la double octave par rapport à ſes adjacens. Or cette double octave répond également à un ſon pair de la *baſſe-fondamentale*, &c. Donc les intervalles les plus conſonnans ſont formés par la *baſſe-tonique* & par les ſons pairs de la *baſſe-fondamentale*. Donc dans l'exécution de cette *baſſe-fondamentale*, on doit éprouver un repos ſur chaque ſon pair. Donc dans la ſucceſſion des ſons fondamentaux alternativement pairs & impairs, les cadences commencent ſur les ſons impairs & ſe réſolvent ſur les ſons pairs.

Mais qu'arrivera-t-il ſi l'on fait ſuccéder ſeulement des ſons fondamentaux impairs? Quel ſera le lieu des repos? Cette queſtion eſt aſſez peu importante pour la pratique: on verra bientôt qu'une telle baſſe ne produiroit pas une harmonie ſupportable. (Voyez le n° IV de cet article). Cependant je répondrai aux artiſtes qui pourroient être tentés de l'employer dans quelques circonſtances, que les repos, ſi on en éprouve, ſe trouveront ſur celui des deux ou trois nombres impairs adjacens, qui ſera exprimé par le plus petit nombre. Cela paroît ſuivre de ce qui a été dit juſqu'ici dans cet article: mais j'avoue que je me chargerois auſſi volontiers de la preuve contradictoire que de la directe.

I'l. BASSE-FONDAMENTALE. *Meſure.* Le Rhythme, (c'eſt-à-dire l'ordre ou les proportions) appartient à tous les arts, & n'appartient excluſivement à aucun d'eux. Sur quel fondement Rouſſeau prétend-t-il donc que la muſique grecque tenoit ſa meſure de la poéſie? Le ſentiment prévient toujours dans l'homme le développement des idées. Le chant a donc dû être antérieur à la parole. Or » chanter ſans meſure n'eſt pas chanter; & le ſentiment de la meſure n'étant pas » moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pu ſe faire ſéparément ». C'eſt Rouſſeau qui s'exprime ainſi; (Article. Meſure) & c'eſt le même Rouſſeau qui dit dans la ligne ſuivante que la poéſie grecque a donné la meſure à la muſique. » Les meſures de l'une, dit-il, répondoient aux pieds de » l'autre. On n'auroit pas pu meſurer de la proſe » en muſique. « Et pourquoi ne l'auroit-on pas pu? La muſique fut pendant quelque tems ſyllabique chez les grecs: à la bonne heure; mais elle ne le fut qu'en vertu d'une convention, à laquelle ils étoient maîtres de déroger d'inſtant à autre, par une convention contraire; comme ils le firent dans la ſuite, lorſqu'ils ſéparerent le chant de la ſymphonie. « Et dit-on même que ce fut lui premier (Craxus) qui inventa le battement après » le chant, pour ce que les anciens battoient les » cordes quant & la voix. » (*Plutarque, de la muſique*). Or qu'en ſéparant ainſi la vocale de l'inſtrumentale, ils aient néanmoins conſervé le même rhythme; cela eſt probable. Mais conſerverent-ils dans toutes les meſures ſemblables le même nombre de notes? Il eſt certain que non. Plutarque nous apprend que ce furent les hautbois qui introduiſirent les fredons dans la muſique, & qui par cette innovation en altérerent l'antique ſimplicité. Je demande ce qui pouvoit alors empêcher de meſurer de la proſe en muſique? Je ſais que la proſe étoit diſtinguée de la poéſie, non-ſeulement par la liberté de la marche, mais encore par ce qu'elle admettoit des qualités irrationnelles qui étoient exclues de la poéſie. (Vide Bacch. ſen.)

Digitized by Google

grave en fait 3, l'aigu en ſera 6; ſi le grave en fait 10, l'aigu en ſera 20, &c. Les rapports de 10 à 20, de 3 à 6, de 2 à 4, &c., ſont donc égaux au rapport de 1 à 2. Or pour que le rapport de 2 à 4 devienne le rapport de 1 à 2, il faut diviſer ſes deux termes par 2. De même il faut diviſer par 4 ceux du rapport de 4 à 8; par 10 ceux du rapport de 10 à 20. Donc on ne change rien à la valeur d'un rapport en diviſant ſes deux termes par un nombre quelconque.

Appliquons cette conſéquence au premier exemple; c'eſt-à-dire à celui de la meſure à 2 tems. 1°. Je diviſe le premier rapport de 8 à 12 par 4; je le change par cette diviſion dans le rapport de 2 à 3. Or dans ce dernier rapport le ſon qui répond au frappé eſt pair; celui qui répond au levé eſt impair. 2°. Je diviſe le rapport de la ſeconde à la troiſième note; c'eſt-à-dire de 12 à 8, encor par 4. Il devient celui de 3 à 2. Dans ce rapport le ſon impair ſe trouve ſur le levé, le pair ſur le frappé. 3°. Le rapport de la ſeconde meſure, de 8 à 10 étant diviſé par 2, devient celui de 4 à 5; conſéquemment Son pair ſur le frappé, Son impair ſur le levé, &c.

Dans la meſure à trois tems, je diviſe les deux premiers nombres par 4: le rapport de 8 à 4 ſe change dans celui de 2 à 1; c'eſt-à-dire ſon pair ſur le frappé, ſon impair ſur le levé. Le rapport de 4 à 3 n'a pas beſoin de diviſion, puiſqu'il eſt compoſé d'un nombre pair & d'un impair. Donc le deuxième ſon de cette meſure eſt impair par rapport au premier dans le rapport de 1 à 2, & pair par rapport au troiſième, dans le rapport de 4 à 3. Il en eſt ainſi des autres meſures à trois tems.

Nota. Lorſque deux termes adjacens d'une même meſure ſont exprimés par des nombres impairs, le plus ſimple, c'eſt-à-dire le plus petit nombre de ces deux termes eſt ſenſé pair par rapport à l'autre. (Voyez N°. II de cet article à la fin.) Ainſi le troiſième & le quatrième ſon de la ſeconde meſure a quatre tems étant dans le rapport de 5 à 7; le troiſième tems eſt ſenſé fort par rapport au quatrième.

La muſique hyporchématique peut encore admettre d'autres combinaiſons que celles-là; ce qui produira des meſures mixtes. Car les poſés dans la danſe doivent répondre aux repos de la muſique, les levés à leurs appels; les poſés doivent donc ſe faire dans les tems forts, les levés dans les tems foibles. Donc une danſe dans laquelle il y aura alternativement deux poſés & un levé, ſera dans une meſure à trois tems, dont deux forts & un foible; le deuxième tems de chaque meſure ſera donc fort par rapport au premier & au troiſième. Le deuxième ſon ſera donc auſſi pair par rapport au premier & au dernier. Exemple:

B. F.	ſol ut re	ſol ut mi	ſol ut ſol	ut.
	12 8 9	12 8 10	12 8 6	8.

La meſure à quatre tems pourroit avoir trois tems forts & un foible; ou trois foibles & un fort, ou deux forts & deux foibles. Il eſt inutile d'en donner des exemples. Chacun peut en imaginer ſoi-même, en s'aidant de la table de la génération harmonique.

Enfin l'on peut, entrelacer différentes meſures, comme celle à deux & celle à trois tems, (voyez *Seſqui-altere.*) Si ces loix étoient rigoureuſement obſervées dans la muſique françoiſe, Rouſſeau n'eût pas été fondé à ſe plaindre de ſon défaut de cadence. Mais les compoſiteurs françois paroiſſent s'occuper moins du chant que de l'harmonie. Cependant il ne faut que du goût pour trouver des airs agréables & bien cadencés: au lieu que pour ſoumettre à une meſure commune pluſieurs parties, ſur-tout dans une harmonie chargée de rempliſſage à la françoiſe, il faut connoître parfaitement la théorie de la *baſſe-fondamentale.* Or nous n'avons point encore de traité d'harmonie qui mène juſques-là. (Voyez *Cadence*, Rhythme, *Meſure*, *Syncope.*)

IV. Basse-Fondamentale. *Genres de muſique.* Toute ſucceſſion fondamentale produit une bonne harmonie, lorſqu'on ne retranche aucun harmonique au grave. Dans un recit exécuté ſur le cornet de l'orgue, on ne diſtingue abſolument aucune partie; on croit n'entendre que le récit: cependant on entend en outre ſon octave, ſa douzième, ſa double octave & ſa dix-ſeptième majeure; parce que chaque touche baiſſée du cornet fait parler à la fois cinq tuyaux qui ſont entr'eux comme ces intervalles. La touche *ut* fait parler *ut ut ſol ut mi.* La touche *re* fait parler *re re la re fa♯*, &c. Mais ſi l'on retranche quelques-uns des ſons les plus graves de l'harmonie, elle perd alors ſon agrément & ſa douceur; à moins qu'elle n'ait pour *baſſe-fondamentale* dans chaque mode, la tonique, ſon octave, ſa douzième & ſa double octave, & leurs repliques, c'eſt-à-dire en *ut*, par exemple, la *baſſe-fondamentale ut ut ſol ut*; qui ſont les quatre premiers ſons fondamentaux de la table de la génération harmonique. Mais ſi l'on paſſe au *mi*, cinquième ſon fondamental de cette table, l'oreille eſt tellement effarouchée du *ſol♯*, qui fait la dix-ſeptième majeure ſur le *mi*, que les premiers harmoniſtes, (ceux du quinzième ſiècle) ne firent aucune difficulté de retrancher le dièze, & de faire le *mi* naturel. De-là l'origine de l'accord parfait mineur. Mais dans cet accord *mi ſol ſi*, la tierce *mi ſol*, ſuivant la quatrième expérience, reproduit ſon générateur *ut*; de-là les accords par ſuppoſition, &c. (Voyez *Accord.*) Lorſqu'on veut employer le *ſol♯*, on eſt obligé de le faire monter au *la.* Ce qui produit deux demi-tons de ſuite; en ſuppoſant que le *mi* fondamental ait été précédé du *ſol* ou de l'*ut.* Car on a cette ſuite, *ſol*, *ſol♯*, *la.* De-là le genre chromatique moderne, &c.

Digitized by Google

La *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut* & ſes repliques, eſt donc la ſeule qu'on puiſſe employer ſans précaution, lorſqu'on retranche les ſons les plus graves de l'harmonie. Pourquoi cela? C'eſt que la douceur d'une ſucceſſion d'accords vient ſurtout de leur liaiſon. Or les quatre premières colonnes des harmoniques de la *baſſe-fondamentale* naturelle, ont une liaiſon cinq fois plus ſenſible que celle des cinq premières. Puiſque le *ſol*, qui fait la liaiſon des quatre premières, ſe trouve ſur le douzième degré; au lieu que le *ſi*, qui fait la liaiſon des cinq premières, ne ſe trouve que ſur le ſoixantième. L'harmonie la plus douce, la plus agréable, doit donc être celle de la *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. Cette *baſſe* eſt compoſée des plus ſimples rapports. On peut donc aſſurer qu'elle eſt la plus naturelle.

De tous les chants produits par cette *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut*, le plus naturel eſt le chant *ſi ut re mi*. L'intonation en eſt facile. L'accord ſimple, *ſi mi*, quarte. *Ut mi*, tierce majeure. *Si re*, tierce mineure. L'accompagnement harmonieux, *mi ſol ſi*; *mi ſol ut*; *ſol ſi re*; *ſol ut mi*. Enfin il eſt propre à faire paſſer la modulation par les modes les plus analogues; c'eſt-à-dire celui de l'octave, celui de la quinte & celui de la tierce. Car, par l'expérience de Tartini, *ſi ut*, fait raiſonner le générateur *ut* 1. *Ut re* & *re mi*, reproduiſent *ut* 2; c'eſt-à-dire l'octave du générateur; *ſi re* reproduit *ſol* 3. Enfin *ſi mi* reproduit *mi* 5. Donc en battant alternativement toutes les cordes du chant *ſi ut re mi*, deux à deux, on rappellera les modes adjacens au mode principal. Ce chant peut donc paſſer pour le produit le plus naturel de la *baſſe-fondamentale* la plus naturelle.

Muſique grecque. Telle eſt l'origine du tétracorde de Mercure; telle eſt la formule du genre *diatonique* des Grecs, que Ptolomée appelle *diatonique intenſe*, aux cordes duquel il aſſigne les rapports ſuivans, 96, 90, 80, 72. Pour avoir les rapports des vibrations de ces cordes, il faut renverſer ceux de Ptolemée; on aura $\frac{1}{96}$, $\frac{1}{90}$, $\frac{1}{80}$, $\frac{1}{72}$, leſquels répondent préciſément aux rapports 15, 16, 18, 20, du chant *ſi ut re mi*. Le genre diatonique des Grecs eſt donc le produit le plus naturel de la *baſſe-fondamentale*, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; 1, 2, 3, 4.

Le premier ſon du tétracorde de Mercure, du chant *ſi ut re mi*, ſe trouve placé ſur le quinzième degré de la table de la génération harmonique. Les chants qui lui répondent de ſix en ſix degrés au-deſſus de lui, ſur la même *baſſe-fondamentale*, ſont les formules des autres genres de la muſique, & des différentes eſpèces du même genre, préciſément dans les rapports aſſignés par Ptolomée. (Edit. de Wallis, pag. 32.)

Les rapports des cordes du *chromatique intenſe*, ſont 88, 84, 77, 66, qui répondent aux rapports ſuivans des vibrations, $\frac{1}{88}$, $\frac{1}{84}$, $\frac{1}{77}$, $\frac{1}{66}$; ou 21, 22, 24, 28, *mi* ♮, *ſi* ♭ *ſol*, *ſi*. A la vérité, le chant qui commence au vingt-unième degré eſt *mi* ♮, *ſi*, *ſol*, *ſol*, & non pas *mi* ♮, *ſi*, *ſol*, *ſi*. Mais il faut obſerver que le chant *ſi ut re mi*, fut pendant pluſieurs ſiècles le ſeul en uſage. Or en recevant des Egyptiens la lyre de Mercure, les Grecs avoient auſſi adopté la loi qui défendoit d'en changer l'accord; ſoit par reſpect pour ſon inventeur, ſoit qu'ils craigniſſent l'altération que pouvoient occaſionner dans les mœurs les agrémens d'une muſique plus riche & plus variée. Tout ce que purent faire Terpandre, Pythagore & quelques autres, pour étendre dans la ſuite l'échelle du ſyſtême grec, ce fut d'ajouter à l'aigu du chant *ſi ut re mi*, trois ou quatre tétracordes abſolument ſemblables au premier. Mais en perdant l'antique ſimplicité de ſes mœurs, la Grèce ſe dégoûta bientôt de l'uniformité du chant des premiers muſiciens. Il fallut donc s'accommoder à ſon goût ſurprendre la vigilance des magiſtrats. Les nouveaux compoſiteurs y parvinrent par le ſoin qu'ils eurent de ne varier jamais que la tenſion des cordes moyennes de chaque tétracorde, appellées dans la ſuite *cordes mobiles*; & de conſerver ſcrupuleuſement l'intervalle de quarte entre la première & la dernière, qui furent appellées *cordes ſtables*. Ce fut de ces variations des cordes moyennes que naquirent les trois genres de la muſique grecque; pour la formation deſquels il eſt certain que l'on conſulta la *baſſe-fondamentale* la plus ſimple, 1, 2, 3, 4; puiſque les différentes formules de chaque genre ſont, à l'exception du quatrième ſon de chaque tétracorde, des chants produits par cette même *baſſe*. D'où il eſt naturel de conclure qu'il en eût été de même de ce quatrième ſon, ſi ſon accord n'eût été préciſément déterminé par la loi.

En avançant de ſix degrés au-deſſus du chromatique intenſe, on trouve la formule du genre *chromatique mol*; dans les

rapports de.	140, 135, 126, 105.
Qui ſont ceux des cordes; & ſuivant ceux des vibrations.	27, 28, 30, 36.
Répondant aux notes de la table de la génération harmonique.	*ta* ♮, *ſi* ♭, *ſi*, *re*.
Le chant de ce vingt-ſeptième degré eſt à la vérité.	*ta* ♮, *ſa*, *ſi*, *ut*.

Mais *ut* n'eſt pas la quarte de *ta* ♮. Car le rapport de *ſa* à quarte eſt de trois à quatre, ou de 27 à 36. Or *ta* ♮ eſt placé ſur le vingt ſeptième degré, & *re* ſur le trente-ſixième. C'eſt donc *re* & non pas *ut*, qui doit être le quatrième ſon de la formule du genre *chromatique mol*.

Le

Le chant tétracordal du trente-troiſième degré ſeroit dans les rapports. .	204,	198,	187,	153.
Et ſuivant les vibrations.	33,	34,	36,	44.
Celui du trente-neuvième ſeroit dans les rapports.	280,	273,	260,	210.
Et par les vibrations. . .	39,	40,	42,	52.
Mais ces deux eſpèces furent, à ce qu'il paroit, réduites à une ſeule, & priſes ſur le neuvième degré, dans les rapports. .	576,	640,	704,	768.
Ou.	9,	10,	11,	12.

Pourquoi cette formule, qui eſt, ſuivant Ptolomée, celle du *diatonique égal*, ne ſe trouve-t-elle pas ſur le trente-ſixième degré; puiſque trente-ſix eſt moyen terme entre trente-trois & trente-neuf? C'eſt que le chant du trente-ſixième degré eſt formé de quatre notes ſur le même degré, *re*, *re*, *re*, *re*. Celui du dix-huitième eſt formé de trois notes auſſi ſur le même degré, *re*, *re*, *re*, *mi*. Or la lyre de Mercure ayant quatre cordes différentes, le chant tétracordal devoit néceſſairement être formé de quatre ſons différens. Il a donc fallu recourir à la double octave du *re* placé ſur le trente-ſixième degré; c'eſt-à-dire au chant *re*, *mi*, *ſol*, *ſol*, du neuvième degré, dans lequel on ſubſtitua par licence, & comme note de paſſage, le *ſ♯* au premier *ſol*; 1°. pour avoir un chant compoſé de quatre ſons différens; 2°. pour rendre le chant du neuvième degré plus diatonique.

Mais je ne vois pas pourquoi, contre la coutume des anciens, & contre la ſienne même, Ptolomée a employé pour ce genre les rapports des vibrations au lieu de ceux des cordes. Cependant il eſt indubitable que c'eſt aux vibrations qu'il faut appliquer les rapports du genre diatonique égal; car en les appliquant aux cordes, ils répondroient dans la table de la génération harmonique aux nombres. 11, 12, 13$\frac{1}{3}$, 14$\frac{2}{3}$.

Or, on ne trouve ni dans cette table, ni dans l'échelle du ſyſtême grec, les ſons exprimés par ces rapports.

Enfin la formule du genre *enharmonique* ſe trouve placée à ſix degrés plus haut que les deux eſpèces de chromatique dont je viens de parler; dans les rapports de. . 368, 360, 345, 276.
Par ceux des vibrations. 45, 46, 48, 60.
Répondans aux notes. . *ſ♯*, *ſ♯†*, *ſol*, *ſi*.

Tels ſont les véritables rapports des genres de la muſique des anciens, aſſignés ou plutôt rétablis par Ptolomée; mais primitivement tirés des harmoniques de la *baſſe-fondamentale ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; 1, 2, 3, 4. Il n'y a nulle difficulté à l'égard du genre diatonique; *ſi ut re mi* étant le plus ſimple, le plus facile, le plus naturel, il a dû être produit par la *baſſe-fondamentale* la plus ſimple & la plus naturelle. Or, cette *baſſe* ne produit aucun chant plus ſimple que le chant *ſi ut re mi*. A la vérité le chant *ta*, *ſ♯*, *ſi*, *ut*, 13, 14, 15, 16, eſt également diatonique; mais quel eût été parmi les Grecs, & quel ſeroit maintenant le muſicien capable d'accorder quatre cordes dans les rapports 13, 14, 15, 16? Toutes choſes égales d'ailleurs, on a donc dû préférer le chant *ſi ut re mi* à tous les autres de la même *baſſe-fondamentale*.

Cela poſé, tous les chants des autres genres ont dû être pris de ſix en ſix degrés au-deſſus du chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*; car le quatrième ſon de chaque tétracorde devroit être à la quarte du premier. Or, pour que deux nombres entiers repréſentent une quarte, il faut que le premier, diviſé par trois, donne le même quotient que le ſecond diviſé par quatre. Il faut donc que le premier ſoit un multiple de trois. Or au-deſſus de quinze, il n'y a que les nombres 18, 21, 24, 27, 30, &c. qui ſoient des multiples de trois. C'eſt donc ſur les 18, 21, 24, 27, 30es, &c. degrés que devoient être priſes les formules des différens genres. Mais ces formules devoient être compoſées chacune de quatre ſons différens; ce qui exclut les chants des degrés pairs; puiſque les deux premières notes des chants de ces degrés ſont toujours à l'uniſſon. Il a donc fallu ſe reſtreindre aux chants des degrés impairs; c'eſt-à-dire à ceux des 21, 27, 33, 39 & 45 degrés.

Nota, cependant que le chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, n'eſt pas proprement le chant du quinzième degré; car les chants produits par une *baſſe-fondamentale* quelconque, ſont formés par les ſons les plus voiſins les uns des autres dans les colonnes adjacentes; d'où il s'enſuit, que le chant du quinzième degré devroit être *ſi*, *ut*; *ſi*, *ut*; 15, 16; 15, 16. Mais il faut obſerver qu'après le premier *ut* il y a néceſſairement un repos; puiſqu'il y en a un à la *baſſe-fondamentale* après l'octave *ut ut*, 1, 2. (Voyez le n°. II. de cet article.) Or après un repos on eſt libre de commencer une nouvelle phraſe, ou un nouveau nombre par le ſon qu'on juge à propos de prendre, pourvu que le nouveau ſon ſe ſauve régulièrement. On eſt donc libre ici de commencer la ſeconde phraſe au *ſi* ou au *re*; pourvu que ce *re* aille ſe réſoudre ſur le *mi ſuivant*. (Voyez le n°. II.) Le chant *ſi ut re mi* eſt donc auſſi régulier que le chant *ſi ut ſi ut*; ſur lequel il a l'avantage de la variété.

Dans les formules des autres genres, le troiſième ſon ne ſe ſauve pas régulièrement ſur le quatrième; on en a vu la raiſon; c'eſt que ſans égard à la ſalvation du troiſième ſon, le quatrième devoit néceſſairement former une quarte avec le premier. Pourquoi cela? parce que la quatrième corde de la cythare ou lyre de Mercure, ſonnant *ſi ut re mi*, étoit à la quarte de la première. On eſt donc fondé à conclure, contre l'autorité d'Ariſ-

toxène, (vid. Ariſtox. pag. 2.) que le genre diatonique eſt le plus ancien; puiſque non-ſeulement, il eſt le plus ſimple, le plus facile, le plus naturel, mais encore le ſeul régulier. Le chant *re mi fa ſol*, formule du *diatonique égal*, ſemble au premier coup-d'œil plus ſimple que le chant *ſi ut re mi*; d'où il ſaudroit conclure qu'il eſt plus ancien; mais le troiſième ſon de cette formule diſſonnant avec les trois autres, comment eût-il été poſſible de l'accorder avec eux, lorſque la lyre n'avoit encore que quatre cordes? D'ailleurs c'eſt par licence que ce troiſième ſon fut introduit dans le genre diatonique égal; puiſque ce ſon ne ſe trouve ni dans le ſyſtême grec, ni dans le ſyſtême naturel. Or à qui perſuadera-t-on que le plus ancien des chants ait commencé par une licence? Au reſte, il ne s'agit point ici de l'antiquité reſpective des genres de la muſique grecque; mais ſeulement de leur ſubordination à la *baſſe-fondamentale*; ſubordination que je crois avoir péremptoirement établie.

Genres de la muſique moderne. Ils n'ont pas des différences ſpécifiques auſſi marquées que ceux de la muſique grecque, ni aſſiſes ſur les mêmes fondemens. Cependant il ne faut pas s'imaginer avec Rouſſeau, (art. *Genre*) que nos genres ſoient « preſque toujours mixtes, c'eſt-à-dire, que le » diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre ſoient néceſſairement mêlés à l'enharmonique. » La preuve qu'il en apporte ne prouve nullement cette aſſertion. « Une pièce toute entière dans un ſeul genre » ſeroit très-difficile à conduire, & ne ſeroit pas » ſupportable. » Non ſans doute: pas plus dans la muſique grecque que dans la nôtre; quoique des trois intervalles de chaque genre, il y en eût toujours un de diatonique; puiſque le troiſième intervalle, qui étoit le plus grand, étoit tantôt un ton majeur, tantôt une tierce majeure, tantôt une mineure, &c. Chez les Grecs, comme chez nous, un genre ne réſulte pas ſeulement d'un intervalle *diatonique*, *chromatique*, *enharmonique*, *diaſchématique*, &c., mais du paſſage entier, c'eſt-à-dire de la phraſe, ou du-membre de la phraſe dans laquelle ſe trouve cet intervalle. Chez les Grecs, la formule de chaque genre renfermoit quatre ſons: elle en renferme autant chez nous; avec cette différence que tous les genres des Grecs, dans le même mode, appartenoient à la même *baſſe-fondamentale*; au lieu que chaque genre, quoique dans le même mode, a chez nous ſa *baſſe-fondamentale* particulière. C'eſt ce qu'il s'agit de développer.

1°. « Le genre *diatonique* moderne réſulte de » la marche conſonnante de la *baſſe* ſur les cordes » d'un même mode. » (Rouſſeau, art. Diatonique.) Il n'y a qu'un mot à ajouter à cette définition qui ſeroit parfaitement exacte ſi Rouſſeau eût dit: *de la baſſe-fondamentale*. Car on eſt dans le genre diatonique, tant qu'on n'employe dans le chant que les notes de la gamme du mode de ce chant: par exemple, en *ut*, les différentes combinaiſons de la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Or, on a vu ci-deſſus que le chant *ſi ut re mi* eſt un produit de la *baſſe-fondamentale*, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*. Donc le chant *mi fa ſol la*, ſemblable, & à la quarte du premier, doit avoir une *baſſe-fondamentale* ſemblable, & à la quarte de la *baſſe-fondamentale ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; c'eſt-à-dire, *fa*, *fa*, *ut*, *fa*. Or, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, ſont les quatre premiers ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle du mode d'*ut*; donc *fa*, *fa*, *ut*, *fa*, ſont également les quatre premiers ſons fondamentaux de la *baſſe-fondamentale* du mode de *fa*. Donc le chant *ſi ut re mi*: *mi fa ſol la*, qui eſt une des combinaiſons de la gamme.... *ut re mi fa*; *ſol la ſi ut*, appartient à deux modes, à celui d'*ut* & à celui de *fa*. Donc le chant *ut re mi fa ſol la ſi ut*, appartient au mode d'*ut* & au mode de *fa*. Or, ce chant eſt la formule du genre diatonique moderne, & il a pour *baſſe-fondamentale* les quatre premiers ſons fondamentaux des modes auxquels il appartient. Donc le genre diatonique eſt celui qui a dans chaque mode, pour *baſſe-fondamentale*, les quatre premiers ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle de ce mode.

Nota. 1°. Cette démonſtration eſt appuyée ſur la ſuppoſition que la gamme des modernes appartient à deux modes différens; ce qui ſera toujours vrai, ſi l'on s'en tient aux rapports que les modernes aſſignent aux ſons de cette gamme; ſoit que l'on prenne, comme je l'ai fait, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*; ou, comme Rameau, (*génération harmonique*) *ſol ut ſol ut*, pour *baſſe-fondamentale* du chant *ſi ut re mi*. Car ſi on préfère cette dernière *baſſe-fondamentale*, il faudra donner pour *baſſe-fondamentale* au chant *mi fa ſol la*, la *baſſe ut*, *fa*; *ut*, *fa*. Mais *ſol*, *ut*; *ſol*, *ut* eſt certainement une *baſſe* du mode d'*ut*. Donc *ut*, *fa*; *ut*, *fa* appartient au mode de *fa*. Dans le ſyſtême de Rameau, comme dans le mien, qui n'en eſt qu'un développement, le chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, & par conſéquent le chant *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *ſi*, *ut*, appartiennent donc à deux modes différens, au mode d'*ut* & au mode de *fa*.

Nota. 2°. Quand même on ſuppoſeroit que la véritable gamme du mode d'*ut* eſt la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*; c'eſt-à-dire la gamme du cor & de la trompette, en un mot la quatrième octave des harmoniques d'*ut*, (voyez *la première colonne de la table de la gén. harm.*) le principe que je viens de poſer ſeroit encore vrai dans toute ſon étendue; c'eſt-à-dire que le genre diatonique ſeroit le réſultat des quatre premiers ſons fondamentaux de la *baſſe-fondamentale* de ce mode. Car la gamme de la trompette eſt compoſée des deux tétracordes *ſi ut re mi*, ou ſimplement *ut re mi*, & de *ſol ſi ut*. Or, ces deux chants ſe trouvent au-deſſus de la *baſſe-fondamentale*, *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*. L'un ſur

Digitized by Google

ſe quinzième, l'autre ſur le treizième degré. Donc en ſuppoſant que la gamme des modernes n'eſt autre choſe que la gamme du cor, réduite par le tempérament aux huit notes, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*; elle ſera entièrement dans le mode d'*ut*, & aura pour *baſſe-fondamentale* les quatre premiers ſons fondamentaux du mode d'*ut*.

Donc, 1°. dans tous les cas le genre *diatonique* eſt le réſultat des quatre premiers ſons fondamentaux du mode du chant diatonique donné, ou, ſuivant la définition de Rouſſeau; le réſultat de la marche conſonnante de la *baſſe-fondamentale* ſur les cordes d'un même mode.

2°. Le genre *chromatique moderne*, dont les chants n'ont pas à beaucoup près cette ſimplicité, ni l'harmonie cette douceur qui ſe fait ſentir dans le genre diatonique, prend ſa ſource dans la marche fondamentale par tierce. Les harmoniques des quatre premiers ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle ſont liés entr'eux par des ſons communs, c'eſt-à-dire placés ſur le même degré dans chacune des quatre premières colonnes; ces liaiſons, qui ſont la douceur de l'harmonie, ſe trouvent dans ces quatre colonnes de douze en douze degrés; & dans les trois premières de ſix en ſix. Mais les liaiſons de ces quatre colonnes avec la cinquième & la ſixième, ne ſe trouvent que de ſoixante en ſoixante; & celles des cinquième & ſixième colonnes avec les quatre précédentes & les trois ſuivantes, ſeulement de 840 en 840 degrés. D'où il s'enſuit qu'il y a cinq fois plus de liaiſon entre les quatre premières colonnes qu'entr'elles, & la cinquième jointe à la ſixième; & quatorze fois plus entre les ſix premières qu'entr'elles & les trois ſuivantes. Les différences ſpécifiques des genres modernes ont donc leur ſource dans la nature même de l'harmonie qui leur eſt propre; harmonie cinq fois plus douce dans le genre diatonique que dans le chromatique; & quatorze fois plus dans ce dernier que dans le ſuivant, qui eſt abſolument inuſité dans la muſique moderne.

Les chants du genre chromatique ont auſſi une irrégularité au moins apparente, qui choque l'oreille la moins exercée. Lorſque la *baſſe-fondamentale* fait un mouvement de tierce majeure ou mineure, comme *ut mi*; le *ſol* ♯, dix-ſeptième majeure du *mi*, fait avec le *ſol* adjoint, (voyez la génération harmonique, colonnes IV, V & VI. 24 & 25 degrés) un *demi*-ton mineur, dans le rapport de 24 à 25, que l'oreille prend pour un demi-ton majeur, de 15 à 16. Or, le ſon grave du demi-ton majeur, en ſe réſolvant ſur le ſon aigu, produit un repos parfait. Exemple: *ſi*, *ut*. Dans le demi-ton mineur, au contraire, le repos n'a lieu que par la réſolution du ſon aigu ſur le ſon grave. Le chant *ſol ſol* ♯, produit par la *baſſe-fondamentale ut mi*, eſt donc une cadence renverſée, c'eſt-à-dire qu'elle fait attendre un repos, lequel ne peut être occaſionné que par la ſalvation du *ſol* ♯ ſur le *ſol* naturel au moyen de cette *baſſe-fondamentale ut mi ſol*, ou *ut mi ut*. Mais dans l'harmonie reſſerrée, ce dernier repos n'eſt point ſenti par l'oreille, qui prenant pour majeur le demi-ton de *ſol* à *ſol* ♯, éprouve un repos ſur le *ſol* ♯, dans ce chant *ſol ſol* ♯; comme elle en éprouveroit un ſur l'*ut* dans le chant *ſi ut*. Or, le repos, ſenti ſur le *ſol* ♯, eſt à contre-tems; puiſqu'il répond à un ſon fondamental impair, (voyez n°. II de cet art.) c'eſt-à-dire au *mi* fondamental de la cinquième colonne. L'oreille éprouve donc deux repos de ſuite, l'un ſur le *ſol* antécédent, l'autre ſur le *ſol* ♯; conſéquemment deux tems forts de ſuite; enfin deux frappés; ce qui détruit l'impreſſion de la meſure. Ainſi le repos du chant *ſol ſol* ♯ ſoulage l'organe, ce qui eſt le propre des repos, & fatigue l'eſprit par l'altération de l'uniformité du rhythme.

C'eſt à cette marche *ſol ſol* ♯ que j'ai attribué une irrégularité apparente. *Irrégularité*, en ce qu'elle fait éprouver un repos ſur un tems foible: *apparente*, 1°. en ce que ce repos ne ſe fait ſentir que dans l'harmonie reſſerrée à la moderne; mais on n'en éprouve réellement aucun dans l'harmonie complette, telle que l'employoient les Grecs, telle que nous l'employons encore nous-mêmes dans les cornets d'orgue, & quelquefois dans l'harmonie à grand orcheſtre. Lorſque vous preſſez une touche du cornet, vous faites parler avec le ſon le plus grave ſes quatre premiers harmoniques, au nombre deſquels ſe trouve la dix-ſeptième majeure. Lors donc que vous preſſez ſucceſſivement les trois touches *ut mi ſol*, ou *ut mi ut*; vous produiſez, mais ſans le diſtinguer, le chant *ſol ſol* ♯ *ſol*; vous croyez n'entendre abſolument que la baſſe *ut mi ſol* ou *ut mi ut*; & vous n'éprouvez d'autre repos que ceux qu'elle préſente naturellement; c'eſt-à-dire, en ſuppoſant ces trois notes d'égale valeur, un ſur la première & un ſur la dernière; mais point ſur le *mi*, ni par conſéquent ſur le *ſol* ♯, qui eſt un de ſes harmoniques. 2°. En ce que l'impreſſion de ce repos n'eſt que tranſitoire, & que même dans l'harmonie reſſerrée, elle eſt auſſi tôt effacée par la ſalvation naturelle du *ſol* ♯ ſur le *ſol* naturel ſuivant; de ſorte que, même dans la mélodie dénuée de tout accompagnement, ce chant *ſol ſol* ♯ *ſol*, préſente deux repos, l'un ſur le premier, l'autre ſur le dernier *ſol*.

Les modernes font rarement uſage de cette ſalvation, préférant la réſolution du *ſol* ♯ ſur le *la*, tierce majeure de *fa*. Ce chant *ſol ſol* ♯ *la*, compoſé de deux demi-tons ſucceſſifs, le premier mineur dans le rapport de 24 à 25, le ſecond majeur dans le rapport de 15 à 16, conſtitue le genre *chromatique moderne*. Mais l'harmonie & la mélodie des quatre premières colonnes de la génération harmonique étant diſtinguée de celle des 4, 5, 6 & 8e colonnes par les différences ſenſibles que j'ai expoſées ci-deſſus,

on peut aſſurer, qu'indépendamment de la ſalvation des modernes, ces huit colonnes conſtituent réellement deux genres différens, dont le ſecond eſt chromatique, puiſque le chant *ſol ſol♯ ſol*, contient un demi ton mineur, qu'on ne trouve ni dans la gamme diatonique des modernes, ni dans la gamme diatonique naturelle.

Donc, 2°. le genre *chromatique moderne* eſt, comme le *diatonique*, le réſultat de quatre ſons fondamentaux; c'eſt-à-dire du quatrième, du cinquième & du ſixième de la *baſſe-fondamentale* naturelle, dont l'harmonie eſt liée par le *ſi* du ſoixantième degré; auxquels on peut ajouter le huitième qui contient auſſi un *ſol*, ſur lequel peut ſe réſoudre le *ſol♯*. Le genre *diatonique* eſt donc le produit de la *baſſe-fondamentale* naturelle, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4; le *chromatique naturel* celui de la *baſſe-fondamentale*, *ut mi ſol ut*; 4, 5, 6, 8; & le *chromatique moderne* celui de la *baſſe-fondamentale..... ut mi la*, 4, 5, $\frac{20}{1}$. On pourroit encore prendre pour *baſſe-fondamentale* du *chromatique naturel* la *baſſe-fondamentale* naturelle *mi ſol ſv ut*, 5, 6, 7, 8; dont l'harmonie auroit, toutes choſes égales d'ailleurs, ſoixante-dix fois moins de douceur que celle de la *baſſe-fondamentale*, *ut ut ſol ut*; 1, 2, 3, 4; puiſque dans l'une les liaiſons d'harmonie ſont placées de douze en douze degrés, & dans l'autre ſeulement de 840 en 840.

Nota. 1°. Que le *la* ſur lequel ſe réſout le *ſol♯* du *chromatique moderne*, doit néceſſairement être tierce majeure de *fa*. Car, 1°. s'il étoit quinte de *re*, il feroit avec *ſol♯* un intervalle de 25 à 27, différent du demi-ton majeur d'un quatre-vingtième; c'eſt-à-dire d'un demi-quart de ton. Le paſſage *ſol♯ la* ſeroit donc *diacommatique* & non pas chromatique. 2°. Si le *la* étoit égal au *ſv*, vingt huitième d'*ut*, la *baſſe-fondamentale* du paſſage *ſol ſol♯ la*, ſeroit *ut mi ſv*, 4, 5, 7; dans laquelle il n'y a point de repos ſur le dernier ſon; un repos ne pouvant être produit que par la ſucceſſion fondamentale d'un ſon pair à un ſon impair. Il n'y en auroit donc point après le *ſol♯*; donc le *ſol♯* ne ſeroit pas ſauvé.

Nota. 2°. La *baſſe-fondamentale ut mi la* eſt un paſſage du mode d'*ut* au mode de *la*. Il doit donc y avoir un repos après l'*ut*. Donc il doit y en avoir un après le *ſol* du chant *ſol ſol♯ la*. Donc le *ſol* eſt ſéparé du *ſol♯*, & ne fait point partie de la même phraſe, ou du même membre de phraſes. Donc les notes *ſol ſol♯* n'appartiennent point au même genre; donc elles ne conſtituent pas un genre, proprement dit, à l'égard des notes *ſol♯ la*; elles forment un demi-ton majeur c'eſt-à-dire un intervalle diatonique. Donc dans les notes *ſol ſol♯ la*, il n'y a point d'intervalle chromatique.

Conclurons-nous de-là que les modernes n'ont point de genre chromatique? Non. Mais c'eſt dans la réſolution de la quinte ſuperflue, & dans celle de la ſixte italienne, qu'il faut chercher des paſſages de ce genre.

1°. Les Italiens ſauvent ainſi la quinte ſuperflue; *ſol ſi re*; *ſol ſi re♯*;.... *ſol ut mi*. Les deux premiers accords appartiennent à la même *baſſe fondamentale*, *ut*, I; le chant paſſant du *re* au *re♯* dans le même accord. Or, le demi-ton de *re♯* à *mi* dans le rapport de 19 à 20 eſt un véritable intervalle chromatique. Le chant *re re♯ mi* appartient donc au genre chromatique. (Voyez l'art. *Quinte* de Rouſſeau.)

2°. Les François la ſauvent par cette ſucceſſion d'accords, *ſi re fa la*;.... *ut mi ſol♯*, *ut mi LA*; dans laquelle l'accord *ut mi ſol♯* a auſſi pour *baſſe-fondamentale ut* 1. Or, l'accord *ut mi ſol♯*, 16, 20, 25, de la première colonne ſe réſout ſur l'accord *ut mi la*, 16, 20, 26, de la ſeconde. (Table de la génération harmonique.) L'accord *ut mi la* n'eſt donc qu'une altération de l'accord *ut mi ſa*. Le *ſol♯* forme donc avec le *la* un demi-ton dans le rapport de 25 à 26, intervalle de la gamme chromatique. Le chant *la ſol♯ la* appartient donc au genre chromatique.

3°. Enfin la ſixte ſuperflue ou italienne *fa la ſi re♯*, n'eſt dans ſa forme primitive autre choſe que l'accord *ſv ſa ſi re♯*, 11, 13, 15, 19; lequel ſe réſout ſur l'accord *mi la ut mi* ou *ſol la ut mi*. Les modernes employent le premier, afin de faire réſoudre le *fa* de l'accord de ſixte-ſuperflue ſur le *mi* ſuivant, avec lequel il forme un demi-ton; mais le *fa* naturel ou harmonique doit ſe réſoudre ſur le *ſol*, duquel il eſt moins éloigné que du *mi*. Car la fraction $\frac{11}{171}$, qui exprime l'intervalle du *fa* naturel au *ſol*, eſt moindre que la fraction $\frac{11}{10}$ qui exprime le rapport du même *fa* au *mi*. Dans les deux cas le *re♯* fait avec le *mi* un demi-ton, ou intervalle chromatique de 19 à 20. (Génération harmonique, col. I & II.) La réſolution de la ſixte-ſuperflue appartient donc encore au genre chromatique.

L'harmonie du genre chromatique moderne eſt donc auſſi naturelle que celle des genres de la muſique grecque, puiſqu'elle eſt le produit des deux premiers ſons de la *baſſe-fondamentale* naturelle.

Genre enharmonique moderne. (Voyez l'article *Enharmonique* de Rouſſeau.) L'accord de ſeptième diminuée *ſi♭ re♯ fa*, regardé par les modernes comme ſenſible en mineur de *la*, c'eſt-à-dire comme faiſant partie de l'accord *mi ſol♯ ſi re fa*, partage, comme tous ſes renverſemens l'octave en quatre parties à-peu-près égales. Tous ſes renverſemens *ſi re fa ſol♯*; *re fa ſol♯ ſi* & *fa ſol♯ ſi re*, pourroient donc être regardés comme autant de ſyntones, en les ſuppoſant compoſés de trois tierces mineures, comme leur accord primitif *ſol♯ ſi re fa*; c'eſt-à-dire en les transformant ainſi: *ſi re fa la♭*; *re fa la♭ ut♭*; *fa la♭ ut♭ mi♭♭*. Le prétendu *genre enharmonique* moderne conſiſte à préparer l'un de ces trois

accords ſous une forme, & à le ſauver ſous une autre : par exemple, à préparer le premier ſous la forme de ſixte ſenſible du mode de *la ; ſi re fa ſol* ♯ ; & à le ſauver ſous la forme de ſeptième diminuée, c'eſt-à-dire de ſenſible du mode d'*ut ; ſi re fa la b*. Or, ſoit que l'on conſidère cette tranſmutation par rapport au chant, à la *baſſe-fondamentale*, ou à la forme originelle des accords, on n'y découvrira pas la moindre trace du genre *enharmonique*.

1°. Le paſſage du *ſol* ♯ au *la b* n'appartient point à ce genre, mais au *diacommatique*. Car il eſt clair que les intervalles *diatoniques* du mode d'*ut* ſont contenus dans la quatrième octave de ſes harmoniques, (*Génération harmonique*, col. I.) entre le huitième & le ſeizième degré ; les *chromatiques* ou demi-tons dans la cinquième octave, entre le ſeizième & le trente-deuxième ; les *enharmoniques* ou quarts de ton dans la ſixième octave, entre le treme-deuxième & le ſoixante-quatrième ; enfin les *diacommatiques*, commas ou demi-quarts de ton, dans la ſeptième octave, entre le ſoixante-quatrième & le cent vingt-huitème degré. Or, le *ſol* ♯, dans la première colonne des harmoniques d'*ut*, égale 25 ou $\frac{1 \cdot 5 \cdot 5}{1}$: le *la b* comme tierce mineure de *fa*, égale $\frac{2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2}{1}$. Donc le *ſol* ♯ eſt au *la b*, comme 125 eſt à 128 ; donc l'un diffère de l'autre de $\frac{3}{128}$. Or, $\frac{3}{128}$ eſt un intervalle *diacommatique*. Donc le paſſage du *ſol* ♯ au *la b* eſt un paſſage diacommatique, & non pas enharmonique.

2°. La *baſſe-fondamentale* de ce paſſage appartient au genre chromatique. Car on a vu ci-deſſus que les mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte ſont ſpécialement & excluſivement affectés au genre *diatonique ;* & les mouvemens de tierce au genre *chromatique*. Or, l'accord *ſol* ♯ *ſi re fa* étant regardé comme ſenſible du mode de *la*, tous ſes renverſemens ſont cenſés dans le mode de *la*. Donc lorſqu'on employe le premier de ſes renverſemens, ſucceſſivement ſous les deux formes *ſi re fa ſol* ♯ & *ſi re fa la b*, on eſt cenſé paſſer du mode de *la* à celui d'*ut*, par un mouvement fondamental de tierce mineure ; & par conſéquent entrer dans le genre chromatique. En paſſant de *re fa ſol* ♯ *ſi*, à *re fa la ut b*, on paſſe du mode de *la* à celui de *mi b* par un mouvement fondamental de fauſſe quinte ; mouvement interdit à la *baſſe-fondamentale*. Enfin le changement de *fa ſol* ♯ *ſi re*, en *fa la b ut b mi bb*, ſe fait en paſſant du mode de *la* à celui de *ſol*, par un mouvement fondamental de ſeconde ſuperflue, qui peut être permis à la *baſſe-fondamentale*, en le regardant comme tierce mineure ; ce qui placera encore l'harmonie dans le genre chromatique. Je ſuppoſe que dans tous les changemens la première forme de l'accord eſt regardée comme renverſement de l'accord *ſol* ♯ *ſi re fa*, & la ſeconde comme ſeptième diminuée, c'eſt-à-dire comme ſenſible d'un nouveau mode. Toutes ces combinaiſons de l'accord de ſeptième diminuée, imaginées par Rameau, ſe réduiſent donc à une ſeule combinaiſon régulière, mais qui n'a rien du genre enharmonique ; puiſque le chant qu'elle produit appartient au genre *diacommatique*, & ſa *baſſe fondamentale* au chromatique.

3°. On trouvera le même réſultat en rapportant l'accord de ſeptième diminuée à ſa forme originelle. Car la ſeptième diminuée, *ſol* ♯ *ſi re fa* n'eſt qu'un renverſement du triton *re fa ſol* ♯ *ſi*, lequel n'eſt lui-même qu'une altération de l'accord impair *re fa la ſi*, 9, 11, 13, 15 ; qui a pour *baſſe-fondamentale*, *ut*, 1, & ſe réſout, par un mouvement fondamental d'octave, ſur l'accord *mi ſol la ut*, 10, 12, 14, 16 ; le *fa* naturel montant au *ſol* pour les raiſons que j'ai expoſées ci-deſſus. (Voyez au N°. I de cet article, les expériences qui concernent la progreſſion impaire.) Or, l'accord *mi ſol la ut* eſt une des faces de l'accord parfait naturel *ut mi ſol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, ou 8, 10, 12, 14, 16. (Voy. *Accord parfait* & *Sixte ajoutée*.) L'accord *re fa la ſi*, qui ſe réſout ſur *mi ſol la ut*, eſt donc un accord ſenſible du mode d'*ut*. Il en faut dire autant de *re fa ſol* ♯ *ſi*, qui eſt le même accord, altéré par le tempérament moderne. Tous les renverſemens de *re fa ſol* ♯ *ſi* appartiennent donc au mode d'*ut*. Donc par les tranſformations de Rameau *fa ſol* ♯ *ſi re* peut devenir ſenſible de *mi b ; ſol* ♯ *ſi re fa* ſenſible en *fa* ♯, & *ſi re fa ſol* ♯ ſenſible en *la*. Or, ces trois changemens ne peuvent s'opérer qu'en regardant ſucceſſivement chacun de ces trois accords comme renverſement de *re fa ſol* ♯ *ſi* & comme ſenſible ; c'eſt-à-dire qu'en paſſant du mode d'*ut* au mode de *mi b ;* ou au mode de *fa* ♯, ou au mode de *la ;* c'eſt-à-dire qu'en faiſant faire à la *baſſe-fondamentale* un mouvement de tierce mineure aſcendant ; de quarte ſuperflue, ou de tierce mineure en deſcendant. Or, le premier & le dernier de ces mouvemens conſtituent le genre chromatique ; le ſecond eſt interdit à la *baſſe-fondamentale*. Dans tout cela on n'apperçoit pas la moindre trace du genre enharmonique. (Voyez *Septième diminuée*.)

Cependant nos recherches n'ont pas été abſolument vaines, puiſque nous avons découvert en paſſant que les deux accords les plus ſavans, ceux dont Rameau ni Tartini n'ont pu parvenir à trouver l'origine ; en un mot, la ſeptième diminuée & la ſixte italienne, ſont abſolument le même accord ; & ſe ſauvent par le même mouvement fondamental, par le mouvement d'octave. Car on a vu que la forme originelle de la ſeptième diminuée, ou plutôt du triton avec tierce mineure, *re fa ſol* ♯ *ſi*, 9, $\frac{12}{8}$, $\frac{14}{8}$, 15, eſt *re fa la ſi*, 9, 11, 13, 15 ; que celle de la ſixte italienne ou ſuperflue, *fa la ſi re* ♯ ; $\frac{12}{8}$, $\frac{14}{8}$, 15, $\frac{17}{8}$, eſt *fa la ſi ut* ♯ *re* ♯, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a retranché le troiſième terme, afin de pouvoir la réſoudre ſur un accord con-

ſonnant *mi la ſi mi*, au lieu de *mi la ut re mi*; d'où il s'enſuit que ces deux accords appartiennent à la même progreſſion, 1, 3, 5, 7, 9, 11, &c. Or, deux ſons quelconques, immédiatement conſécutifs de cette ſérie entendus enſemble, reproduiſent le générateur 1. (Expériences du N°. I de cet article.) Donc le triton avec tierce mineure & la ſixte ſuperflue, ont la même *baſſe-fondamentale*; donc ils peuvent être regardés comme ne faiſant qu'un ſeul accord, *re fa ta ſi ut# re#*, 9, 11, 13, 15, 17, 19.

La quinte ſuperflue *ut mi ſol# ſi re* a, comme on l'a vu ci-deſſus, *ut* 1 pour *baſſe-fondamentale*. Voilà donc les trois accords les plus ſavans, les plus difficiles à traiter, réduits à la *baſſe-fondamentale* & à la marche la plus ſimple que l'on puiſſe aſſigner à un accord. Cette découverte ne doit-elle pas naturellement nous porter à conclure que ce qu'on appelle écarts & licence dans les arts, ne ſont pas toujours de véritables licences; mais ſont ſouvent des effets très-réguliers de cauſes qui nous ſont encore inconnues? Réflexion vraiment ſatisfaiſante, & pour le philoſophe engagé dans la recherche des principes du beau, & pour l'artiſte qui a le courage de ſe ſouſtraire à l'eſclavage de l'imitation, & de ſe frayer de nouveaux ſentiers! Cette réflexion juſtifie les recherches de l'un, & les prétendus écarts de l'autre.

V. BASSE-FONDAMENTALE. *Salvation des accords.* Dans une ſucceſſion harmonique, telle, par exemple, que celle de la table de la génération harmonique; chaque colonne impaire eſt reſpectivement moins conſonnante que les colonnes paires adjacentes. Les colonnes impaires répondent donc aux tems foibles de l'harmonie, & les paires aux tems forts. Or, un accord n'eſt qu'un groupe d'harmoniques, qui ont néceſſairement un générateur commun; puiſque ſuivant l'expérience de Tartini, (Expérience quatrième, N°. I.) il n'y a point de groupe de ſons commenſurables qui n'en reproduiſent un. Tout accord a donc néceſſairement une *baſſe-fondamentale*. (Voy. le N°. 7 de cet article: voyez auſſi chaque accord à ſon article particulier.) Tout accord placé dans un tems foible appartient donc à une colonne impaire, & dans un tems fort à une colonne paire. Or, RÈGLE UNIQUE, GÉNÉRALE ET SANS EXCEPTION: *dans toute ſucceſſion harmonique, chaque ſon d'une colonne impaire doit ſe ſauver ſur le ſon le plus proche de la colonne paire ſuivante.*

Car parmi les harmoniques de la colonne impaire, les uns ſont à l'uniſſon des harmoniques les plus proches de la colonne paire adjacente, les autres forment avec eux un intervalle. Or, les uns & les autres ſont aſtreints à la règle que je viens de poſer.

1°. *Les uniſſons*, pour faire la liaiſon de l'harmonie, ce qu'ils ne peuvent faire qu'en reſtant en place. (voyez *Liaiſon.*)

2°. *Ceux qui forment intervalle:* prenons pour exemple ces deux accords....

I. Col. impaire. *re re fa ſ*; 7, 9, 11.
II. Col. paire. *ſol ut mi ſol*; 6, 8, 10, 12.

Si l'on faiſoit former enſemble ces deux accords, il en réſulteroit un mélange de ſons inſupportable: *ſol la ut re mi fa ſol* Or, la prolongation ſpontanée des vibrations du premier pendant la réſonnance du ſecond produit à-peu-près le même effet. (Voyez N°. II de cet article.) Comment éviter cette cacophonie? Faudra-t-il attendre la fin de la réſonnance de la colonne impaire, pour faire ſonner la colonne ſuivante? Ce ſeroit vouloir retrancher la meſure de l'harmonie; 1°. parce que la trop grande lenteur de la meſure en fait perdre le ſentiment; 2°. parce que la réſonnance des ſons graves a plus de durée que celle des ſons aigus; d'où il s'enſuit qu'en ſe réglant même pour cela ſur la *baſſe-fondamentale*, il faudroit changer de meſure à chacun de ſes mouvemens. Faudra-t-il étouffer les ſons de la colonne impaire comme on le pratique ſur le clavecin & le pianoforte? 1°. Cela n'eſt pas poſſible ſur tous les inſtrumens. 2°. Quand même on pourroit parvenir à arrêter les ondulations des cordes vibrantes; comment étouffer celle des parois & des corps adjacens? Le ſeul moyen qui nous reſte eſt donc une ſalvation régulière; & cette régularité conſiſte à réſoudre chaque ſon de la colonne impaire ſur le plus proche de la colonne paire ſuivante.

Car dans cette ſimultanéité de réſonnance de deux colonnes adjacentes, chaque ſon de la colonne impaire ſe trouve placé entre deux ſons de la colonne paire. Par exemple: le *re* de l'accord *la re fa* ſe trouve entre l'*ut* & le *mi* de l'accord ſuivant, avec leſquels il fait deux intervalles moins conſonnans que la tierce *ut mi*. Mais les moindres intervalles ſont toujours les moins conſonnans; (voyez N°. 1 de cet article) & les moins conſonnans ſont toujours les plus ſenſibles. Car une diſſonnance eſt plus ſenſible qu'une conſonnance, & une moindre conſonnance en harmonie équivaut à une diſſonnance. (Voyez *Diſſonnance.*) Donc le ton mineur *re mi* eſt moins conſonnant & plus ſenſible que le ton majeur *ut re*. Donc l'oreille doit être plus affectée & plus préoccupée du *mi* que de l'*ut*. Donc après la ceſſation du *re*, on doit deſirer d'entendre le *mi* préférablement à l'*ut*. Donc la voix ou l'inſtrument qui a fait entendre le *re*, doit encore faire entendre le *mi*. C'eſt-à-dire que le *re* doit ſe réſoudre ſur le *mi*, & non ſur l'*ut*. Par la même raiſon, le *la* doit ſe ſauver ſur l'*ut*, & le *fa* ſur le *ſol*. J'entends le *fa* naturel, pour les raiſons qu'on a vues ci-deſſus.

D'ailleurs, ſuppoſons l'accord *la re fa* incommenſurable avec l'accord *ut mi ſol*; la réſonnance ſimultanée du *re*, de l'*ut* & du *mi*, non-ſeulement altérera la douceur de la conſonnance *ut mi*,

Digitized by Google

mais elle occaſionnera encore des battemens dans ces deux ſons. (Voyez *Battemens.*) Or, dans cette ſuppoſition le ſon qui ſera avec *re* le moindre intervalle battra plus fortement, plus ſenſiblement que l'autre. Donc l'oreille en ſera plus affectée. Donc le *mi* ſera des battemens plus ſenſibles que l'*ut*. Donc après la ceſſation du *re*, le *mi* ſera entendu avec plus de plaiſir que l'*ut*. (On peut appliquer le même raiſonnement aux autres ſons de l'accord *la re fa.*) Donc dans ce cas le *re* doit ſe réſoudre ſur le *mi*; c'eſt-à-dire que la même voix, ou le même inſtrument doit paſſer de *re* à *mi*.

Or, les moindres intervalles, tels que les tons & les demi-tons, &c. doivent être traités en harmonie, comme les intervalles incommenſurables ou phyſiquement diſſonnans; c'eſt-à-dire battans. 1°. Parce que la conſonnance d'un intervalle diminue en raiſon inverſe de la ſimplicité de ſon rapport. 2°. Parce que le tempérament général de la gamme, & le tempérament particulier à chaque inſtrument altère très-ſenſiblement les petits intervalles. 3°. Parce qu'il n'y a point d'inſtrument qui ne perde de la juſteſſe de ſon accord dans l'exécution. Donc tous les ſons de la colonne impaire doivent ſe réſoudre ſur les ſons les plus proches de la colonne paire, auſſi ſtrictement que s'ils étoient incommenſurables.

Je dis *tons*, parce que le mélange de deux accords quelconques produit toujours des tons & des demi-tons. La ſucceſſion des accords *la re fa*; & *ut mi ſol* produit la petite tierce *la ut*, dans le rapport de 7 à 8; (Voyez l'article Conſonnance de Rouſſeau) le ton *re mi*; & l'intervalle *fa ſol* de 11 à 12. De même la ſucceſſion des accords *ſol ſi re fa*; & *ſol ut mi*, produit les intervalles *ſi ut*; *re mi*; & *fa mi*, &c.

Nota. Il ne faut pas s'imaginer que deux accords quelconques étant donnés, la ſalvation conſiſte à faire ſauver les ſons du premier ſur les ſons les plus proches du ſecond. Il faut rapporter les ſons du premier accord aux harmoniques de ſa véritable *baſſe-fondamentale*; (ſouvent il en a pluſieurs) chercher enſuite la *baſſe-fondamentale* du ſecond accord que je ſuppoſe appartenir à une colonne reſpectivement paire, puis faire ſauver régulièrement les harmoniques qui repréſentent le premier accord ſur les harmoniques les plus proches de la colonne paire donnée. Par exemple, je veux connoître la marche des parties dans la ſucceſſion des accords *ſol ſi re fa* & *ut mi ſol*. Je trouve au-deſſus de *ſol* fondamental de la troiſième colonne, (table de la génération harmonique) l'accord *ſol ſi re mi* ♮ 12, 15, 18, 21, qui eſt le même rapport que 4, 5, 6, 7; lequel repréſente l'accord ſenſible, (Voyez *Senſible.*) Cet accord ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte ſur l'accord *ſol ut mi* de la quatrième colonne. Le même accord *ſol ſi re mi* ♮ ſe réſout par un mouvement fondamental de quinte, ſur l'accord *ſol ut re fa*. On peut encore regarder l'accord *ſol ſi re mi* ♮ comme un accord par ſuppoſition; comme un accord de ſeptième ſuperflue *ut ſol ſi re mi*, lequel ſe réſoudra, par un mouvement fondamental d'octave ſur l'accord *ut ſol ut re fa* de la ſeconde colonne.

L'ordre des parties ſera donc:

Ire. Partie.	mi ♮	fa	mi ♮	fa	mi ♮ / re	mi
II.	re	re	re	re	ſi	ut
III.	ſi	ut	ſi	ut	ſol	ſol
IV.	ſol	ſol	ſol	ſol		
V.	ut	ut				
B. F. . . .	ut	ut	ſol	ut	ſol	ut
Colonnes.	I	II.	III	II.	III	IV.

On trouvera à l'article particulier de chaque accord les harmoniques auxquels il doit être rapporté. (Voyez auſſi l'article *Fondamental.*) Il n'eſt pas beſoin d'avertir que le *mi* ♮ & le *fa* n'ont pour équivalent dans la gamme moderne que le *fa*, quarte d'*ut*. Mais il eſt bon de connoître les différens rapports de ce *fa*, afin de pouvoir le préparer & le ſauver régulièrement, & éviter les fauſſes relations. (Voyez *Relation.*) Non-ſeulement toute meſure a ſon tems fort & ſes foibles; (voyez *Tems*) mais chaque tems a lui-même ſa partie forte & ſa foible. Lorſque deux notes du tems foible, ou de la colonne impaire, ſe ſauvent ſur une ſeule du tems fort ſuivant, comme les notes *re* & *mi* ♮, qui, dans le troiſième exemple ſe ſauvent toutes deux ſur le *mi*; ne pouvant être entendues enſemble dans la mélodie, celle qui fait conſonnance, ou moindre diſſonnance avec l'octave de la fondamentale, doit être placée dans la partie forte du tems foible.

Les trois exemples ci-deſſus ſuffiſent pour démontrer que la forme de l'accord du tems fort ou de la colonne paire eſt néceſſairement déterminée par celle de l'accord du tems foible antécédent; mais que l'accord du tems fort varie comme les mouvemens fondamentaux, c'eſt-à-dire que la ſalvation des accords eſt abſolument ſubordonnée à la *baſſe-fondamentale*.

VI. Basse fondamentale, Modes, Modulations. Le corps ſonore ne peut être regardé comme générateur de la baſſe fondamentale; car tous les harmoniques d'un corps ſonore ſont ſimultanés, & les ſons de la baſſe *fondamentale* ſucceſſifs; mais il indique la manière de former une baſſe fondamentale régulière, c'eſt-à-dire, de la reſtreindre à un mode particulier, ou de lui aſſocier les modes les plus reſpectifs & les moins incohérens. Ceci n'eſt pas facile à comprendre à quiconque ne connoît la nature du mode en général que par les définitions de Rameau ou de ſes commentateurs.

« Le mode, dit le célèbre harmoniſte à qui un

inſtinct muſical tenoit lieu de principes & de dialectique, « le mode n'eſt autre choſe que l'or» dre preſcrit entre les ſons, tant enſemble » qu'en particulier, c'eſt-à-dire, tant en harmonie » qu'en mélodie, *par la proportion triple* ». M. d'Alembert dit: *par la ſuite des quintes*; ce qui revient au même, & ce qui eſt également erroné. Rameau donne (démonſtration du principe de l'harmonie, pages 33 & 34) pour exemple d'un mode parfait, la *baſſe fond. ſol ut ſol ut fa ut fa* du chant diatonique . . *ſi ut re mi fa ſol la*. Mais il eſt de toute évidence, comme je l'ai déjà obſervé au commencement de cet article, que ſi la *baſſe fondamentale ſol ut ſol ut* appartient au mode d'*ut*, la *baſſe ut fa ut fa*, compoſée des mêmes intervalles ou mouvemens fondamentaux, appartient néceſſairement au mode de *fa*. La *baſſe fondamentale ſol ut ſol ut fa ut fa* eſt donc compoſée de deux parties ſemblables, *ſol ut ſol ut*; & *ut fa ut fa*, la première dans le mode d'*ut*, la ſeconde dans le mode de *fa*. Il eſt donc inconteſtable, contre l'autorité de Rameau (*ibidem* p. 34) qu'*elle excede les bornes du mode*, & qu'*elle empiete ſur un mode adjoint*.

J'ai conſidéré ailleurs (voyez *mode*) le mode ſous ſes différens rapports, avec les modes adjacens, le caractère du chant, l'unité du poëme lyrique, &c. Ici je le conſidere ſeulement par rapport à la *baſſe fondamentale*; & je dis qu'une piece de muſique eſt conſtamment dans le même mode, tant que les ſons fondamentaux étant regardés comme harmoniques appartiennent au même générateur, & qu'étant pris ſucceſſivement & dans leur ordre, deux à deux, ils reproduiſent le même générateur. (Voyez *baſſe fondamentale*, N°. I, expérience de Tartini). Or, deux ſons ſimultanés étant repréſentés par leurs vibrations (voyez *vibration*), le ſon reproduit eſt toujours le plus grand commun diviſeur des deux nombres produiſans; d'où il ſuit qu'une *baſſe fondamentale* étant repréſentée par les vibrations des ſons fondamentaux, elle appartiendra au même mode, tant que le plus grand commun diviſeur de tous les nombres immédiatement conſécutifs ſera le même. Exemple: la *baſſe fond.* ut ſol ut mi ut ſol ut ut ut,

2 3 4 5 4 3 4 2 4,

eſt entièrement dans le mode d'*ut*: parce que ſi l'on fait entendre à la fois deux ſons immédiatement conſécutifs quelconques de cette baſſe, ils reproduiront conſtamment le même générateur *ut* 1. 1°. En regardant tous les ſons de cette baſſe comme harmoniques, ils appartiennent donc tous au même ſon fondamental. 2°. Le même nombre qui repréſente ce générateur commun, eſt le plus grand diviſeur de tous les nombres, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 2, 4, immédiatement conſécutifs pris deux à deux; c'eſt-à-dire, des couples ſuivans: 2 & 3, 3 & 4, 4 & 5, 5 & 4, &c.

Mais la *B. F. ut ſol ut ſol ſol ut ſol ſol re ſol ſol ut*,

8 6 8 12 6 8 6 12 9 12 6 8

eſt partie dans le mode d'*ut*, partie dans celui de *ſol*. Les trois premiers ſons appartiennent au mode d'*ut*; parce qu'ils ſont les harmoniques d'*ut* 2; & qu'étant pris conſécutivement deux à deux, ils reproduiſent leur générateur commun *ut* 2: car 2 eſt le plus grand commun diviſeur des couples 8 & 6, 6 & 8. Le troiſième & le quatrième appartiennent au mode d'*ut* 4; car 4 eſt le plus grand commun diviſeur de 8 & de 12. Le quatrième & le cinquième appartiennent au mode de *ſol* 6: car 6 eſt le plus grand commun diviſeur de 12 & de 6, &c.

Les générateurs de cette ſeconde *baſſe fondamentale* ſont donc. . . . . .

B. F. ut ſol ut ſol ſol ut ſol ſol re ſol ſol ut.
Génér. ut ut ut ſol ut ut ſol ſol ſol ſol ut.

2 2 4 6 2 2 6 3 3 3 2

L'harmonie de cette *baſſe fondamentale* paſſe donc du mode d'*ut* 2 au mode d'*ut* 4; de celui d'*ut* 4 à celui de *ſol* 6; à celui d'*ut* 2, à celui de *ſol* 6, à celui de *ſol* 3; enfin à celui d'*ut*.

J'appelle cette ſuite de générateurs, *baſſe tonique*; parce que les ſons de *baſſe* ſont en effet les toniques des différens modes que parcourt l'harmonie. L'art de trouver la modulation, c'eſt-à-dire, les différens modes d'une pièce de muſique, ſe réduit donc à trouver la baſſe tonique, (voyez *infrà*, *Baſſe tonique*:) ce qui ſuppoſe l'exiſtence de la *baſſe fondamentale*. C'eſt cette derniere qui engendre l'autre. La *baſſe fondamentale* eſt donc évidemment le principe de la modulation.

VII. BASSE-FONDAMENTALE. GAMME. TEMPÉRAMENT. La gamme des modernes qui, dans ſa forme primitive, étoit le produit le plus naturel de la plus ſimple de toutes les *baſſes fondamentales* (voyez *tétracordes*, voyez auſſi *baſſe fondamentale*, N°. *genres*,) n'eſt plus dans ſon renverſement actuel, qu'une altération informe de la véritable gamme harmonique. Comparez les harmoniques d'*ut* 1, avec les ſons admis dans le mode d'*ut* du ſyſtême moderne.

HARMON. d'*ut* 1.

ut ut ſol ut mi ſol la ut re mi fa ſol ta la ſi ut.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

SONS du mode d'*ut* moderne.

ut ut ſol ut mi ſol la ut re mi fa ſol la ſi ut.
1 2 3 4 5 6 $\frac{25}{3}$ 8 9 10 $\frac{15}{1}$ 12 $\frac{45}{3}$ 15 16

Obſervez 1°. que tous les ſons de la premiere ſérie ſont produits & entendus avec le premier, c'eſt-à-dire, avec *ut* 1, qui eſt le ſon le plus grave: 2°. qu'étant tous entendus à la fois, on croit n'entendre que ce dernier ſon *ut* 1: 3°. que ſi on les fait entendre tous en même temps, à l'exception du premier, ils le reproduiſent naturellement & néceſſairement: 4°. enfin, que les nombres qui repréſentent leurs vibrations, forment une progreſſion arithmétique régulière, ce qui n'a point lieu par rapport à la ſérie du ſyſtême moderne, & vous

ſerez

ſerea forcé de conclure, 1°. que la gamme moderne *ut re mi fa ſol la ſi ut* eſt un tempérament très-groſſier de la gamme harmonique ut re mi fa ſol ta la ſi ut; 2°. que le *fa* des modernes repréſentant le *fa* harmonique, & étant cenſé avoir le même rapport, la même expreſſion numérique, il ne peut entrer dans la *baſſe fondamentale* du mode d'*ut*; car j'ai démontré (voyez *baſſe fondamentale*, N°. *Cadences*,) que dans le genre diatonique, la *baſſe fondamentale* n'admet dans chaque mode d'autres conſonnances ou mouvemens fondamentaux, que l'octave, la quinte & la quarte, c'eſt-à-dire, la tonique, ſon octave, ſa douzième, & ſa quinzième ou double octave. Or, ces quatre ſons, *ut ut ſol ut*, ſont dans les rapports 1, 2, 3, 4: c'eſt-à-dire, que le rapport de la quarte fondamentale eſt de 3 à 4. Mais celui de la tonique naturelle à la 4ᵉ note ou *ſous-dominante*, eſt de 8 à 11; donc il ne peut entrer dans la *baſſe fondamentale*: donc la ſous-dominante ne peut, dans le genre diatonique, faire partie de la *baſſe fondamentale*. D'ailleurs, j'ai démontré (voyez *Accord*, *table des Accords*,) que tous les accords attribués juſqu'ici à la ſous-dominante, ont la tonique pour fondamentale; la ſous-dominante eſt donc inutile à la *baſſe fondamentale*: 3°. que le *la* des modernes étant mitoyen entre les deux *la* harmoniques, c'eſt-à-dire entre le *ta* & le *la*, il peut être employé tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre: 4°. que, par la même raiſon, le *ta* peut être ſuppléé par le *ſol* ♯ & le *la* de la gamme moderne, deſquels il tient le milieu: 5°. *item*. que le *la* harmonique peut être repréſenté par le *la* & le *ſi bémol* des modernes; parce que le nombre 14 de ce *la* eſt mitoyen entre les nombres $\frac{27}{2}$ & $\frac{28}{2}$ repréſentant le *la* & le *ſi bémol* de la gamme moderne: ces trois nombres $\frac{27}{2}$, 14, & $\frac{28}{2}$ étant entre eux comme 60, 63 & 64.

Nota. 1°. Quoique le *la* harmonique approche plus du *ſi bémol* que du *la* de notre gamme, 63 approchant plus de 64 que de 60, on ne doit point en conclure qu'on doive toujours le repréſenter dans le ſyſtême actuel par le *ſi bémol*. Si l'on pouvoit à cet égard haſarder une régle, ce ſeroit celle des *ſalvations* qui preſcrit à toute note du tems foible de ſe réſoudre ſur la note la plus proche du tems fort ſuivant: d'où il s'enſuivroit que lorſque le *la* harmonique ſe réſout en montant, il faudroit prendre le *ſi bémol*; lorſqu'il ſe réſout en deſcendant, le *la* de notre gamme; & l'un ou l'autre, lorſqu'il doit ſe ſauver ſur le même degré, c'eſt-à-dire un *la*, ſi la note du tems fort eſt un *la*; & un *ſi bémol*, ſi elle eſt un *ſi bémol*. Mais il faut obſerver que le *la* harmonique forme une véritable conſonnance avec le *ſol* & avec l'*ut*: car l'accord harmonique *ut mi ſol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, eſt au moins auſſi conſonnant que l'accord *ut mi ſol ut*, 4, 5, 6, 8. Tartini en convient expreſſément, quoiqu'il n'en ait pas tiré parti pour ſon ſyſtême. *Une telle ſeptième*, dit-il, page 128 de ſon Traité de muſique, *eſt une conſonnance, & non pas une diſſonnance*. Au lieu que le *la* de notre gamme diſſonne avec le *ſol*, & le *ſi bémol* avec l'*ut*. D'ailleurs, les notes harmoniques & progreſſives *ta la ſi ut*, 13, 14, 15, 16, donnent un chant très-naturel; comme on peut s'en convaincre en faiſant ſonner ſucceſſivement la 13ᵉ., la 14ᵉ, la 15ᵉ & la 16ᵉ partie d'une corde, ou plutôt de quatre cordes ſonores à l'uniſſon: mais rien de moins diatonique que le chant *la ſi bémol ſi ut*. A l'égard du chant *ſol* ♯ *la ſi ut*, on conviendra qu'il annonce trop fortement le mode de *la*, pour convenir à celui d'*ut*; faiſant attendre cette terminaiſon *la ſi ſol* ♯ *la*, ou une autre équivalente. Il eſt donc impoſſible d'aſſigner, pour cette ſubſtitution des ſons tempérés aux ſons harmoniques, aucune régle qui ne ſouffre au moins autant d'exceptions que d'applications.

Nota. 2°. Que la conſtitution du mode ne conſiſte pas dans l'emploi de certaines conſonnances, mais de certaines cordes ſuivant la différence des genres. Ainſi dans le genre diatonique, le mode ne réſulte point des conſonnances fondamentales d'octave, de quinte & de quarte; mais de l'emploi de la tonique, de ſon octave, de ſa douzième & de ſa double octave; en procédant du grave à l'aigu. Toute autre corde eſt abſolument étrangère au mode. Ce n'eſt donc point comme quarte que *ſol ut*, 3, 4, convient au mode d'*ut*; c'eſt comme douzieme de la tonique *ut* 1. Si les ſons d'un mode étoient déterminés par leur conſonnance, la quinte *ſol re*, étant auſſi conſonnante que la quinte *ut ſol*, conviendroit également au mode d'*ut*: car ayant cette *baſſe fondamentale ut ſol*, qui appartient au mode d'*ut*, on ſeroit encore en *ut*, en y ajoutant la quinte *re*; à celle-ci la quinte *la*; &c. ce qui eſt évidemment abſurde.

Par conſéquent la quatrième note de la gamme (le *fa* dans le mode d'*ut*), fût-elle auſſi conſonnante de ſa nature avec la tonique qu'elle l'eſt par tempérament: elle n'en ſeroit pas plus propre à la *baſſe fondamentale* du genre diatonique; puiſque la quarte fondamentale du mode dans le genre diatonique n'eſt point quarte de la tonique, mais de ſa douzième à l'aigu. En *ut*; *baſſe fondamentale ut ut ſol ut*; 1, 2, 3, 4, octave, quinte & quarte; c'eſt-à-dire, tonique, octave, douzième & double octave de la tonique; & non pas *ut ut fa ut*, 1, 2, $\frac{4}{3}$, 4; le générateur *ut* 1 ne produiſant point ce *fa* $\frac{4}{3}$ parmi ſes harmoniques; & ce *fa* avec l'un des deux *ut* adjacens ne reproduiſant point le générateur *ut*, ſuivant l'expérience de Tartini.

La gamme des modernes ne doit donc être employée que comme repréſentative de la gamme harmonique, ſans égard au tempérament: d'où il s'enſuit que dans la réſolution ou ſalvation des accords, chaque note de l'accord du tems foible doit néceſſairement ſe réſoudre ſur le ſon de l'accord ſuivant avec lequel il fait, dans la table des harmoniques, le moindre intervalle. Ainſi en *ut*, l'accord *re fa la ſi* étant repréſentatif de l'accord

harmonique *re fa ta fi*, 9, 11, 13, 15; il doit se résoudre sur l'accord *mi sol la ut*, & non sur *mi la ut*; (voyez *la table de la génerat. harmoniq.* col. 1 & 2) & si dans un repos parfait on retranche le *la* de l'accord *mi sol la ut*, pour éviter la dissonance *sol la* introduite par le tempérament, il faudra aussi retrancher le *la* de l'accord *re fa la si*; parce que ce *la* ne peut se sauver régulièrement que sur le *la* de l'accord suivant; soit qu'on donne à ces deux accords la *basse fondamentale ut ut*, 1, 2, soit la *basse fondamentale sol ut*, 3, 4; ou *sol ut*, 3, 2.

Le tempérament actuel, (je n'entends point parler ici de celui des facteurs d'orgues, ni de celui de accordeurs d'instrumens, mais de celui qui réduit à huit notes la gamme harmonique *ut re mi fa sol la si ut*) quelqu'il puisse influer sur la forme des accords, ne doit donc nullement être consulté par rapport à leur résolution, non plus qu'par rapport aux mouvemens de la *basse fondamentale*. Mais celle-ci étant une fois déterminée, rien de plus facile que d'assigner la marche d'un son quelle que soit son altération.

VII. BASSE FONDAMENTALE, PRATIQUE. PROBLÊMES. La *basse fondamentale* de Rameau & celle de Tartini sont si défectueuses & ressemblent si peu à celle du corps sonore, qu'il est étonnant que ces deux harmonistes aient soupçonné l'existence de cette partie si bien nommée *fondamentale*; puisque sans elle la musique doit être retranchée du nombre des sciences. Et de toutes les erreurs de leurs systêmes, la plus considérable, c'est d'avoir introduit dans cette *basse* la quatriéme & la sixiéme note de la gamme. Je dis *la plus considérable*, parce que la formation régulière de la *basse* est de la plus grande importance en harmonie. Otez la *basse fondamentale*, le compositeur ne verra dans tout accord parfait, que trois notes; dans tout accord dissonnant, que quatre, cinq dans les accords par suppositions, au-delà desquelles il ne trouvera plus que des répliques. Introduisez dans la *basse fondamentale* un son qui ne soit point harmonique du générateur; vous détruisez dès lors toute idée de mode. En vain le poëte aura-t-il observé le principe de l'unité, si le compositeur n'est pas guidé par la *basse fondamentale*, ni la forme ni la marche de ses accords ne pourront être rigoureusement subordonnées au mode qui n'est autre chose que l'expression physique de cette unité si nécessaire, si précieuse dans tous les beaux arts. Sa composition dira toute autre chose que les paroles; & l'on dira d'elle, *unus & alter assuitur pannus*. Veut-il donc accorder ensemble la musique & la poésie? Veut-il faire quadrer la pensée avec l'expression? qu'il soumette son chant, son sujet, à une *basse fondamentale*: qu'il en détermine la forme par la mesure, les genres, les modes, les accords & les cadences convenables: qu'il place au-dessus d'elle tous ses harmoniques (comme je l'ai fait dans la table de la génération harmonique): voilà sa partition faite avec toutes les fugues & les imitations qu'il y voudra pratiquer: en un mot, voilà toute l'ordonnance de sa composition, régulièrement dessinée.

Or, rien de plus facile que la formation de cette *basse*. Car:

Règles de la basse fondamentale.

Mesures. Dans la mesure à deux tems: le son fondamental imparfait, c'est-à-dire, la note du tems foible se double & se résout sur la note paire du tems fort suivant. Dans la mesure à trois tems; le premier est fort par rapport au second, le second par rapport au troisiéme. Donc le premier son fondamental, c'est-à-dire, la note du premier tems est parfaite par rapport à celle du second; celle-ci parfaite par rapport à celle du troisiéme. Il en est de même de la mesure à quatre tems. (Voyez *basse fondamentale*, N°. *Mesure.*)

Genres & Modes. La *basse fondamentale* appartient au genre diatonique, tant qu'elle n'emploie point d'autres mouvemens que ceux d'octave, de quinte & de quarte: elle est dans le chromatique, quand elle marche par tierces; & dans l'enharmonique, lorsqu'elle marche diatoniquement: elle n'emploie dans chaque mode, pour le genre diatonique, que le générateur, son octave, sa douziéme & sa double octave: dans le chromatique, que la double octave du générateur, sa dix-septiéme, sa dix-neuviéme & sa vingt-unieme harmonique ou consonnante & sa triple octave (notez que la dix-neuviéme & la vingt-unieme sont censées former une tierce, quoiqu'elles ne forment qu'un ton): enfin dans l'enharmonique, que les tons de la quatriéme octave du générateur; c'est-à-dire, les notes de la gamme. (Voyez *basse fondamentale*, N°s. *Genres, Modes.*)

Cadences. Les différentes cadences servent à la ponctuation. Tous les repos parfaits, toutes les cadences parfaites qui, dans la ponctuation, répondent à l'alinéa & au point sont produites par la résolution d'une corde quelconque du ton sur la tonique. Les repos les plus parfaits sont produits par le mouvement ascendant d'octave; puis par celui de quarte; puis par le mouvement descendant de tierce majeure, &c. Les repos intermédiaires, répondant aux deux points, à la virgule ponctuée, &c. sont produits par les cadences qui se terminent sur des cordes moins essentielles, telles que la quinte, la tierce, la sixte, &c. (Voyez *Ponctuer.*)

Accords. Les accords naturels ont tous la même forme, puisqu'ils représentent la progression arithmetique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Dans la pratique, ils se divisent en consonnans & en dissonnans. Les consonnans se divisent en progressifs naturels & en progressifs impairs. Lorsque la progression de l'une de ces deux espèces est altérée par l'intercalation d'un son quelconque, l'accord altéré devient dissonnant.

Accord consonnant naturel: ut, mi, sol; 4, 5, 6.

Accord conſonnant impair: re, fa, la, ſi; 9, 11, 13, 15.

Accord naturel diſſonnant: ut, *re*, mi, ſol; ut, mi, *fa*, ſol; *ut*, mi, ſol, *la*.

Accord impair diſſonnant: re, *mi*, fa, la, *ſi*; re, fa, *ſol*, la, ſi, &c.

Nota. Cette diviſion des accords doit être ſubſtituée à celle qu'on trouve à l'article *Accord*, *Diviſion des accords*. (Voyez *Fondamental*.)

I. PROBLÊME. Trouver la *baſſe fondamentale* d'une harmonie?

Sol. Tranſpoſez en *ut* pour le mode majeur; & en *la* ou en *mi* pour le mineur (voyez *mode mineur*); & vous trouverez tous les accords de l'harmonie donnée dans la table de la génération harmonique. Comparez la réſolution de vos accords avec toutes celles que vous trouverez dans cette table pour le même accord, juſqu'à ce que vous en trouviez une ſemblable; & cette dernière vous donnera la *baſſe fondamentale* cherchée pour chaque meſure, c'eſt-à-dire, pour chaque tems foible ſuivi d'un tems fort. Par exemple, ſi la tranſpoſition vous donne ces deux accords, *re fa la ut*, *mi la ut*; la *baſſe fondamentale* eſt *ſol ut*; 3, 4: ſi vous avez *re fa la ut*, *re fa la ut* ♯; la *baſſe fondamentale* eſt *ſol ut*, 3, 2: ſi vous avez *re fa la ut*, *mi ſol la ut*, ou *mi ſol ſi bémol ut*; la *baſſe fondamentale* eſt *ut ut*, 1, 2, &c.

Nota. 1°. Je ſuppoſe qu'en ſe ſervant de cette table on ſubſtitue dans l'application le *fa* au *mi* ♯, le *ſol* ♯ ou le *la* au *ta*, & le *la* ou le *ſi bémol* au *la* renverſé, c'eſt-à-dire, aux *la*, 7, 14, 28, &c.

Nota. 2°. On peut auſſi tranſpoſer cette table dans tous les modes majeurs, ce qui ſera plus facile que de tranſpoſer toutes les pièces dont on voudra trouver les fondamentales.

Nota. 3°. On peut encore avoir dix ou douze de ces tables, les coller ſur des cartons, puis couper & ſéparer toutes les colonnes en tableaux mobiles: c'eſt le méchaniſme que j'employois dans mes cours publics d'harmonie (en 1787 & 1788), lequel évite toute tranſpoſition tant de la table que des pièces de muſique; car tout accord étant pair ou impair; ſi celui du tems foible eſt pair, il repréſente un accord parfait, dont il eſt facile de trouver la fondamentale, en lui ajoutant au grave, dans certains cas, une tierce ou une quinte. Par ce moyen, l'accord *mi ſol ut* devient l'accord *ut mi ſol ut*; *ſi re fa* devient *ſol ſi re fa*; *ſol ut mi* devient *ut ſol ut mi*; & *re ſol ſi* devient *ſol re ſol ſi*; leſquels ont au grave l'une des octaves de leur fondamentale. Si l'accord eſt impair, il s'agit d'y intercaler toutes les notes paires, & d'en retrancher les impaires: par ce moyen l'accord devenu pair, indiquera ſa fondamentale comme ci-deſſus. Par exemple, ſi j'ai l'accord *re fa la ſi*, 9, 11, 13, 15; je prends les notes paires adjacentes *mi ſol la ut*, 10, 12, 14, 16; j'y ajoute, comme ci-deſſus, un *ut* au grave; j'ai l'accord *ut mi ſol la ut*, dont la fondamentale eſt *ut*: donc *ut* eſt auſſi fondamentale de l'accord *re fa la ſi*: car *re fa la ſi* eſt le même que *re mi fa ſol ta la ſi* dont on a retranché les ſons pairs, afin qu'étant compoſé ſeulement de tierces (car *ta ſi*, 13, 15, en eſt une), il devint conſonnant ou moins diſſonnant: donc cet accord doit, ſuivant les loix de la ſalvation, ſe réſoudre ſur *mi ſol la ut*; & ſi dans l'harmonie il ſe réſout ſur *mi la ut*, c'eſt une preuve que ſa fondamentale eſt *ſol*. (Voyez les 3e & 4e col. de la *table*.)

II. PROBLÊME. Trouver la *baſſe fondamentale* d'un chant.

Nota. Toute note fondamentale porte harmonie; & toute meſure régulière compotte autant d'accords qu'elle renferme de tems; quoiqu'un tems puiſſe lui-même être compoſé de deux parties, l'une foible & l'autre forte, qu'on doit regarder comme des tems parfaits. Cela poſé:

Sol. Réduiſez le chant propoſé aux notes qui entrent dans l'harmonie (voyez l'article de Rouſſeau, *ſuppoſition*): cherchez ces ſons ſur les tableaux ou colonnes harmoniques détachées dont on vient de parler dans le problème précédent; ou, ce qui revient au même, diſpoſez ces tableaux de manière qu'ils produiſent, en ſuivant les loix de la ſalvation (voyez *chant* & *ſalvation*), le chant propoſé, mais réduit à ſes notes d'harmonie; & vous aurez autant de *baſſes fondamentales* que vous aurez formé de combinaiſons de tableaux produiſant le même chant.

Mais quelle eſt la manière de trouver tous les tableaux qui portent la même note? Voyez dans la table de la génération harmonique, l'expreſſion numérique de cette note; prenez-en tous les diviſeurs; ils vous donneront autant de ſons fondamentaux de la même note. Par exemple, dans le chant *ſol* ♯ *la ſi ut*; le *ſi* égale 30, dont les diviſeurs ſont 1, 2, 3, 5, 6, 10, 15 & 30: donc vous trouverez ce *ſi* ſur tous les tableaux cotés de ces nombres: car tous les harmoniques étant multiples de leurs ſons fondamentaux (voyez *fondamental*), tout ſon fondamental eſt néceſſairement diviſeur de ſes harmoniques: donc tout diviſeur repréſente un ſon fondamental.

Mais quelle ſera de toutes les *baſſes fondamentales* trouvées par ce méchaniſme, celle qu'il faudra préférer? La plus régulière & la plus ſimple; celle qui marquera le plus régulièrement la meſure du chant propoſé, qui ſera ſervir le plus fortement ſa ponctuation; qui ſera dans les modes & les genres les plus convenables au caractère du chant; celle enfin qui, toutes choſes égales d'ailleurs, ſera formée des rapports les plus ſimples, des mouvemens fondamentaux les plus conſonnans, des modes les plus relatifs au mode principal. « Mais, quoiqu'on en puiſſe dire, ſi le chant a de » l'accent & du caractère, il n'y a qu'une bonne » *baſſe fondamentale* qu'on puiſſe lui adapter ».

Rouſſeau, dans ſon article *baſſe fondamentale*, vers la fin.

III. Problême. Trouver la baſſe continue d'un chant?

Sol. Ayant trouvé, par le moyen des tableaux harmoniques, la *baſſe fondamentale* du chant propoſé, choiſiſſez parmi les parties adjacentes, c'eſt-à-dire, les plus graves, toutes celles dont les phraſes ſe terminent par l'une des octaves de la tonique, & dont la progreſſion imite le plus ſenſiblement les mouvemens fondamentaux; & vous aurez des baſſes continues. Exemple: les chants *re mi re ut*, *ta la ſi ut*, *ſi ut re mi*, *mi mi fa mi*, &c. ont tous pour *baſſe fondamentale*, *ut ut ſol ut*, 1, 2. 3, 4; au-deſſus de laquelle on trouve les baſſes continues *ut ut ſol ut*, 4, 4 3, 4, *mi ſol ſol ut*, *ſol ſol ſol ut*, *ut ut re ut*, &c.

IV. Problême. Trouver l'harmonie d'un chant?

Sol. L'harmonie complette & naturelle eſt toute formée ſur les tableaux de la *baſſe fondamentale* trouvée. A l'égard de l'harmonie uſuelle, choiſiſſez pour le tems foible d'une meſure, celle des quatre formes d'accord qui conviendra le mieux au ſujet; elle déterminera la forme de l'accord du tems fort ſuivant par les loix rigoureuſes de la ſalvation.

V. Problême. Trouver tous les chants d'une *baſſe fondamentale?*

Sol. (Voyez *Chant*, *Compoſition.*)

VI. Problême. Trouver une *baſſe fondamentale* propre à une fugue, à un canon?

Sol. (Voyez *Fugue*, *Canon.*)

VII. Problême. Trouver la *baſſe tonique* d'un chant, d'une harmonie, ou d'une *baſſe fondamentale?*

Sol. (Voyez l'article ſuivant.)

Basse tonique. J'appelle ainſi une *baſſe* qu'on peut former par ſuppoſition ſous la *baſſe fondamentale* même, pour en connoître exactement tous les modes ſucceſſifs.

La *baſſe fondamentale* eſt un réſultat naturel & immédiat de l'expérience de Rameau, c'eſt-à-dire, de la réſonnance ſpontanée des harmoniques du corps ſonore. C'eſt ce que Rameau a mieux ſenti que démontré, parce qu'il avoit moins de logique que de goût; qu'il poſſédoit mieux l'art que la ſcience de la muſique; & qu'enfin la nature l'ayant fait naître harmoniſte, il ne s'étoit livré à l'étude de la philoſophie que pour eſſayer de mettre dans ſon eſprit & dans celui des autres un ſyſtême appuyé ſur le ſeul jugement d'une oreille fort exercée.

La *baſſe tonique*, qui eſt un réſultat immédiat de l'expérience de Tartini (voyez *baſſe fondamentale*, No. I, expérience 4e.), eſt auſſi néceſſaire pour bien connoître la modulation, c'eſt-à-dire, les différens modes ſucceſſifs d'une pièce de muſique, que la *baſſe fondamentale* par rapport aux accords, pour en déterminer le nombre, la forme & la réſolution. Mais Tartini n'a pas été auſſi pénétrant ou auſſi heureux que Rameau. Il n'a point entendu réſonner ſous ſon harmonie cette *baſſe tonique* qui en fait ſentir, avec la plus rigoureuſe préciſion, tous les changemens de mode.

Si l'on fait ſonner à la fois deux cordes d'un ton fort & bien ſoutenu, leur concours produit au grave un troiſième ſon générateur ou tonique des deux autres. Voilà l'expérience de Tartini: donc ſi l'on fait ſonner enſemble deux cordes fondamentales immédiatement conſécutives, elles reproduiront au grave leur générateur commun, c'eſt-à-dire, la note du ton. Par cette réſonnance, on trouvera donc la tonique commune du premier & du ſecond ſons fondamentaux; celle du ſecond & du troiſième, du troiſième & du quatrième; ainſi des autres.

Pour faire cette expérience, il faut employer deux ſons forts & ſoutenus, tels que ceux des jeux les plus ſonores d'un bon orgue. Mais on peut s'en paſſer & la ſuppléer de deux manières; par les intervalles fondamentaux, & par leurs rapports.

1°. *Par les intervalles* qui ſéparent deux ſons fondamentaux immédiatement conſécutifs. Suivant Tartini, l'octave eſt le ſeul qui ne produit point de tonique; mais il faut ſeulement dire qu'on ne la diſtingue pas du ſon aigu de cet intervalle. La quinte fait entendre le ſon grave; la quarte, l'octave grave du ſon aigu, &c. (Voyez la table de ces intervalles dans l'article de Rouſſeau, *Syſtême*; *Syſtême* de Tartini, N°. III, après cet alinéa: *Le produit de ce troiſième ſon....*)

2°. *Par les rapports* des intervalles fondamentaux: car le générateur reproduit eſt toujours le plus grand commun diviſeur des deux nombres produtans.

Avant que de donner des exemples de ces deux manières, il faut obſerver que le générateur de M. Romieu (voyez *fondamental*), eſt d'une octave plus grave que celui de Tartini: d'où il ſuit qu'en s'en tenant à l'aſſertion de ce dernier, il faut prendre pour expreſſion numérique de la note du ton, le double du plus grand commun diviſeur. Exemple:

Sons fondamentaux pris deux à deux.

ut ſol ſol ſol ut mi ut mi ſi mi ſol ſol ut.
qua. oct. oct. qua. ti. ti. ti. qua. qua. t. mi oct. qua.
16 12 24 12 16 20 16 20 15 20 24 12 16.

ut ſol ſol ut ut ut ut mi mi ut ſol ut.
4 12 12 4 4 4 4 5 5 4 12 4.

La *baſſe tonique* eſt, comme on voit, le dernier réſultat de l'harmonie au grave; & la ſuppoſition ne peut l'outrepaſſer ſans altérer la modulation, & par conſéquent ſans enfreindre les loix des ſalvations.

On peut encore, par le moyen de la *baſſe tonique*, rendre raiſon du ſentiment des différens repos & de la ponctuation muſicale. (Voyez *ponctuer.*)

Digitized by Google

Nota. Cette *baſſe* ne doit point être confondue avec la double *baſſe fondamentale* de M. Serre (voyez ſes *Eſſais ſur le principe de l'harmonie*), ni avec la *baſſe fondamentale* ſimulée de M. Mercadier de Beleſta (nouveau ſyſtême de muſique, théorique & pratique, 1777), leſquelles ſuppoſant notre gamme dans un ſeul mode, ne ſont nullement propres à indiquer la ſucceſſion des modes ni la force reſpective des cadences qui forment la ponctuation. (*M. l'abbé Feytou.*)

La Table de la génération harmonique, ſouvent citée dans cet article, ſe trouve planches de muſique, fig. 40.

BASSE-CONTINUE, *ſ. f.* N°. I. Il eſt aſſez difficile de s'en former une juſte idée d'après les définitions qu'en donnent les meilleurs auteurs. « La *baſſe continue* eſt, dit M. de Béthizy (*expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, p. 236), une partie qui eſt la plus baſſe de celles des pièces où elle ſe trouve, & qui, dans les repos marqués, forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens que la *baſſe fondamentale*.... Elle eſt ordinairement différente des autres par un certain goût de chant qui lui eſt particulier, & qui ſe fait ſentir de tems en tems ». Malgré la généralité de ces expreſſions, cette définition n'eſt rien moins qu'exacte. La *baſſe continue* affecte, à la vérité, ſouvent les mêmes mouvemens que la *baſſe fondamentale*; mais elle n'emploie preſque jamais les mêmes notes. 1°. Lorſque l'une des deux notes qui forme une cadence à la *baſſe continue* porte un accord parfait mineur direct, la note la plus grave de cet accord n'en eſt pas la fondamentale. Le *la* n'eſt point la fondamentale de l'accord *la ut mi*; c'eſt le *fa* ou l'*ut*, ſuivant la différence de ſon expreſſion numérique: de même l'*ut* & non le *mi*, eſt fondamentale de l'accord *mi ſol ſi*. (Voyez *mineur* & *baſſe fondamentale*.) 2°. La *baſſe continue* eſt preſque toujours diſtante de la *baſſe fondamentale* d'une ou de deux octaves. Par exemple, lorſque l'accord *ut mi ſol* eſt renfermé dans l'intervalle de quinte, l'*ut* eſt diſtant de la fondamentale de deux octaves; puiſque la génération harmonique de cet accord eſt

ut ut ſol ut mi ſol.
octave. quinte. quarte. tierce.

(Voyez *fondamental*.) Si l'on prend pour *baſſe fondamentale* les quatre premières notes de cette génération harmonique *ut ut ſol ut*, & pour *baſſe continue* le chant *mi mi re ut*; le premier *mi* ſera diſtant de ſa *fondamentale* d'une vingt-quatrième majeure; le ſecond d'une dix-ſeptième; le *re* d'une douzième; & l'*ut* d'une octave. *Item.* Si ſur la même *baſſe fondamentale* on prend pour *baſſe continue* ces quatre notes *mi ſol ſol ut*, le *mi* formera avec ſa *baſſe fondamentale* une dix ſeptième majeure, le premier *ſol* une douzième, le ſecond *ſol* & l'*ut* une octave. (Voyez à l'article *baſſe fondamentale*, *la table du genre diatonique*.)

La définition de M. d'Alembert eſt encore plus défectueuſe. « La *baſſe continue* n'eſt autre choſe, » dit ce ſavant (*Elémens de muſique*, pag. 148), » qu'une *baſſe fondamentale* dont les accords ſont » renverſés ». Or, un accord n'eſt renverſé que lorſque ſa *fondamentale* n'eſt point à la *baſſe*, mais dans les parties ſupérieures; & dans ce cas, il eſt évident que la *baſſe continue* ne peut être, c'eſt ce que je viens de démontrer, *fondamentale*. Lorſque la *fondamentale* (ou plutôt l'une de ſes octaves), eſt à la *baſſe*, quelque ſoit la diſpoſition des notes ſupérieures, l'harmonie n'eſt point cenſée renverſée; & au contraire, lorſque l'harmonie eſt renverſée, c'eſt parce que la *fondamentale* n'eſt point à la *baſſe*: par conſéquent ces deux idées, *baſſe fondamentale* & *harmonie renverſée*, impliquent contradiction.

En outre, ni l'une ni l'autre priſe ſéparément, n'eſt applicable à la *baſſe continue*; c'eſt-à-dire, qu'il eſt faux 1°. que la *baſſe continue* (excepté dans certains cas) ſoit une baſſe fondamentale: 2°. que l'harmonie de la *baſſe continue* ſoit toujours renverſée. L'harmonie n'eſt point renverſée lorſqu'elle imite le cornet de l'orgue, dont tous les accords ſont compoſés d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, ſuivant l'ordre de la génération harmonique. (Voyez *Cornet*.) Elle ne l'eſt point lorſque l'harmonie paſſant à chaque note de *baſſe* d'un ton à un autre, la *baſſe fondamentale* & la *baſſe continue* marchent par tierce (Voyez *baſſe fondamentale*.) Elle ne l'eſt pas ſur cette *baſſe*

ſ 7 ſ
continue ut ut ut: enfin à peine l'eſt-elle ſur

ſ
cette autre *ut ſi ut*, puiſqu'il n'y a de renverſé que le ſecond accord.

II. Dans l'origine, la *baſſe continue* n'étoit autre choſe qu'une *baſſe fondamentale*. Cela eſt exactement vrai de celle des Egyptiens qui employoient les accords ſuivant leur forme originelle, c'eſt-à-dire, compoſés d'octave, quinte & quarte. (Voyez *Quaternaire*.) Les Grecs ne reçurent pas des Egyptiens un ſyſtême complet de muſique, mais ſeulement un diagramme ou ſyſtême diatonique; & réduits à deviner l'harmonie, ils devinèrent mal, ne recevant pour conſonnances que l'octave, la quinte, la quarte & leurs repliques, ils ne connurent d'autre ordre dans la ſuperpoſition de ces intervalles, que de ne jamais placer la quinte ni la quarte au grave de l'octave; mais plaçant indifféremment l'une ou l'autre à l'aigu. Ils eurent donc deux formes d'accords; l'un compoſé d'octave, de quinte & de quarte, en procédant du grave à l'aigu; l'autre, compoſé d'octave, de quarte & de quarte, en procédant de la même manière. Ces deux ſortes d'accords répondoient à ceux ci

ut ut ſol ut & ut ut fa ut.
oct. quinte. quarte. oct. quarte. quinte.

Or, le premier de ces accords eſt ſeul fondamental. La partie la plus baſſe de l'harmonie grecque, n'étoit donc pas entièrement fondamentale.

Digitized by Google

Le ſyſtême muſical des Grecs n'étoit point fondé ſur la réſonnance des harmoniques, mais ſur le ſeul jugement de l'oreille. Théon de Smyrne plaiſante même quelques obſervateurs de ſon tems, qui avoient découvert que le concours de deux ſons en produit un troiſième qui leur ſert de meſure, c'eſt-à-dire, qui eſt leur plus grand commun diviſeur. Pour ſavoir ſi ce ſon eſt celui de M. Sauveur ou celui de Tartini, il faudroit ſavoir ſi ces obſervateurs s'étoient ſervis des rapports des cordes, ou de ceux des vibrations: car les muſiciens n'ignorent pas que le ſon flûté de M. Sauveur eſt celui de la plus grande commune aliquote des deux parties de la même corde ſéparée par un obſtacle léger (voyez *ſons harmoniques*); & que le ſon de Tartini produit par le concours de deux autres ſons, étant repréſenté par ſes vibrations, eſt également la plus grande commune aliquote des deux ſons ſimultanés repréſentés auſſi par leurs vibrations. Or, c'eſt ce que Théon de Smyrne ne nous apprend point. Il eſt donc très-difficile de décider quel eſt celui de ces deux ſavans modernes à qui les Grecs peuvent diſputer la priorité de date. A l'égard du mérite de la découverte, on ne peut, ſans injuſtice, refuſer d'en faire honneur aux uns & aux autres. (*Vid.* Théon Smyrn. pag. 8.)

Les Grecs s'étoient donc bornés à déterminer, par le calcul des longueurs des cordes ſonores, le rapport iſolé de tous leurs intervalles harmoniques. Ptolémée, en réduiſant ces intervalles à un même dénominateur, démontra ou prétendit démontrer aux deux ſectes de muſiciens grecs, 1°. qu'ils avoient tort d'exclure du nombre des conſonnances le ditон ou tierce majeure; puiſqu'en ſubſtituant au rapport de 64 à 81 celui de 64 à 80, ou de 4 à 5, la tierce devient conſonnante: 2°. que tout accord devant être en progreſſion harmonique, il n'y a qu'une ſeule forme d'accord, compoſée d'octave, quinte & quarte, auxquelles on pouvoit ajouter encore la tierce majeure, le tout repréſenté par la progreſſion $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$.

III. Cette réforme ne fut point adoptée par les auteurs grecs qui écrivirent après lui, ſi ce n'eſt par ſes commentateurs, Porphyre & Manuel de Bryenne: cependant, comme il eſt certain que les orgues nous viennent des grecs (voyez *Accord*), & que les plus anciennes avoient un cornet & un grand jeu, dont l'harmonie eſt compoſée d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, on ne peut s'empêcher raiſonnablement d'attribuer aux Grecs cette harmonie, à moins qu'on ne ſuppoſe que les Latins la portèrent à Conſtantinople, lorſque cette ville devint le ſiége de l'empire romain.

L'égliſe n'eut pas plutôt obtenu la liberté du culte public, qu'elle fit uſage de cette harmonie. La *baſſe continue*; j'entends par-là la partie la plus grave de l'harmonie fut donc une véritable *baſſe fondamentale*, puiſque tous les accords étoient fondamentaux; & cette harmonie dura juſqu'au treizième ſiècle.

Le défaut de voix ou d'inſtrumens ayant fait tenter, dans quelques égliſes, le retranchement des deux ou trois ſons les plus graves de chaque accord, on s'apperçut de la dureté de la ſucceſſion diatonique de deux accords parfaits majeurs, & de la néceſſité d'introduire des accords mineurs. Alors on put accompagner toute la gamme avec des accords majeurs & mineurs entrelacés. Or, j'ai déjà fait obſerver qu'un accord parfait mineur n'eſt point fondamental: la *baſſe continue*, quoique les renverſemens de l'harmonie ne fuſſent pas encore pratiqués, ceſſa donc dès-lors d'être fondamentale.

IV. Nous voici enfin parvenus à la découverte de l'harmonie moderne, bien différente de l'ancienne, puiſque dans l'une toutes les parties marchoient par mouvemens ſemblables; au lieu que dans l'autre chacune a un mouvement particulier; que les unes ſont aſcendantes, les autres deſcendantes; d'autres, pour ainſi dire, ſtagnantes & ſtationnaires. Voici, je penſe, l'origine de ces changemens.

Lorſque la *baſſe* de l'harmonie dont je viens de parler, marche diatoniquement, il eſt clair que toutes les parties marchent par mouvemens ſemblables. Exemple:

1. P.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*
2. P.	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
3. P.	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*
B. C.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*, &c.

Lorſqu'elle procède par intervalles diſjoints; les parties empiétent les unes ſur les autres, ce qui multiplie les uniſſons & laiſſe des vides déſagréables dans l'harmonie. Soit par exemple un *quadruplum* (voyez *Quadruplum*) avec cette *baſſe*: *ut mi ſol ſol ut*, dont le ſecond *ſol* eſt à l'octave grave du premier. Si toutes les parties marchoient par mouvemens ſemblables, elles ſeroient ainſi diſpoſées:

1. P.	*ut*	*mi*	*ſol*	*ſol*	*ut*
2. P.	*ſol*	*ſi*	*re*	*re*	*ſol*
3. P.	*mi*	*ſol*	*ſi*	*ſi*	*mi*
B. C.	*ut*	*mi*	*ſol*	*ſol*	*ut.*

Mais l'oreille, confondant les uniſſons des différentes parties, eſt affectée de l'effet qu'elles produiroient ſi elles étoient diſpoſées de la manière ſuivante:

1. P.		*mi*	*re*		
2. P.	*ut*	*ſi*	*ſi*		*ut*
3. P.	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*
4. P.	*mi*	*mi*		*re*	*mi*
5. P.	*ut*			*ſi*	*ut*
6. P.				*ſol.*	

Pour éviter les ſilences qui ſe rencontrent dans cette nouvelle diſpoſition, on fut donc obligé de tranſporter au grave les notes trop aiguës, & à l'aigu les notes trop graves. Les muſiciens ſachant que l'octave peut ſans inconvénient être

Digitized by Google

ajoutée à un chant quelconque, ou en être retranchée pensérent qu'il en eſt de même de l'harmonie (voyez *Renverſement*), & qu'ils pouvoient en conſéquence retrancher le *mi* de la premiére partie; porter le *re* de cette même partie à la quatriéme; porter le *fi* de la cinquieme à la ſeconde; & retrancher enſuite la premiere, la cinquieme & la ſixiéme partie.

Et pour mieux marquer la meſure & les repos de la phraſe harmonique, ils rendirent à cette nouvelle harmonie la *baſſe continue ut mi ſol ſol ut*, laquelle n'eſt compoſée que d'octaves de quelque ſon de chaque accord. Exemple:

1. P.	*ut*	*fi*	*fi*	*fi*	*ut*
2. P.	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*
3. P.	*mi*	*mi*	*re*	*re*	*mi*
E. C.	*ut*	*mi*	*ſol*	*ſol*	*ut.*

Le *mi* de cette *baſſe* forme à la vérité un uniſſon avec le *mi* du ſecond accord; mais la différence des mouvemens de la troiſiéme partie & de la *baſſe* empêche l'oreille de confondre ces deux ſons. Il eſt encore très-probable qu'on ſe ſera permis de renverſer l'ordre de la ſeconde & de la troiſiéme partie, afin de porter à l'aigu les parties les plus chantantes: enfin, l'introduction de la diſſonnance donna lieu de multiplier les combinaiſons des mêmes accords, & les tournures de la *baſſe continue*.

V Le premier caractére de la *baſſe continue* eſt d'être la plus baſſe de toutes les parties: delà il s'enſuit 1°. que ſa marche doit être plus lente que celle des parties ſupérieures; conſéquence déduite de la réſonnance même du corps ſonore: car les intervalles des ſons, ſoit ſimultanés, ſoit conſécutifs, ne ſont appréciables à l'oreille que par leurs vibrations. Or la lenteur des vibrations eſt proportionnelle à la longueur des cordes ſonores, & la longueur des cordes proportionnelle à leur gravité. Cette conſéquence eſt en même tems conforme au principe de l'imitation: car dans les parties concertantes, les ſons les plus graves appartenant naturellement aux vieillards, ce ſeroit pécher directement contre ce principe que de donner à la *baſſe* une marche précipitée.

Ne faites point parler vos acteurs au haſard;
Un vieillard en jeune homme; un jeune homme en vieillard.

2°. Que cette partie doit être la plus remarquable: car les harmoniques du corps ſonore les plus graves ſont auſſi les plus intenſes. Voyez les expériences de l'art *baſſe fondamentale*. | Ajoutez à cela que dans un accord les ſons extrêmes ſont toujours les plus ſenſibles. 3°. Qu'elle doit marcher par plus grands intervalles que les parties ſupérieures: car dans l'harmonie directe & naturelle, les parties les plus graves affectent les intervalles les plus étendus, & les parties les plus aiguës, les plus reſſerrés. (Voyez la marche des parties ſur la table des harmoniques, à l'article *baſſe fondamentale*.)

De toutes ces conſéquences, il s'enſuit qu'aucune autre partie n'eſt plus propre que la *baſſe fondamentale* à marquer la meſure, & les repos de la phraſe harmonique; rien n'étant plus propre que la lenteur de la marche, l'intenſité de la réſonnance, l'étendue des intervalles, & la gravité de la *baſſe continue*, à fixer ſur cette partie la principale attention de l'oreille.

A la vérité le premier deſſus pourroit auſſi ſervir, en renforçant cette partie, à marquer la meſure; occupant, comme la *baſſe continue*, une des extrémités de l'harmonie; mais ſes mouvemens diatoniques ſont beaucoup moins propres à cet effet que les intervalles conſonnans. La *baſſe continue ut ſol*, compoſée de deux tems égaux, ne peut induire perſonne en erreur. L'oreille la moins exercée ſent le temps fort ſur l'*ut*, le tems foible ſur le *ſol*: elle ſent que dans la quarte le frappé doit ſe trouver ſur le ſon aigu, & ſur le ſon grave dans la quinte. Il n'en eſt pas ainſi de la *baſſe re mi* ou *mi re*; chacune de ces notes pouvant également devenir le lieu du levé ou du frappé, ſuivant la différence des modes: car dans le chant *ut re mi fa ſol*, en ſuppoſant toutes notes égales en valeur, le repos ſe fera ſur l'*ut*, le *mi*, le *ſol*. Dans le chant *re mi fa* ♯ *ſol la*, le repos ſe fait ſur le *re*, le *fa* ♯, le *la*, en ſuppoſant comme dans l'exemple précédent, que chaque note fait un tems dans la meſure à deux tems, &c.

On peut m'objecter qu'il y a des cas où la quarte n'indique pas l'ordre des frappés & des levés d'une maniere conſtante. Par exemple, dans une meſure à deux tems, chaque note de cette *baſſe continue ut fa ſol ſol ut*, faiſant un tems, & le ſecond *ſol* étant à l'octave au grave du premier; il eſt clair, dira-t-on, que le frappé ſe fera ſur la premiére, la troiſiéme & la cinquiéme note, & le levé ſur les autres: doù il ſuit que dans la quarte *ut fa*, le frappé ſe fait ſur la note grave, & dans la quarte *ſol ut*, ſur l'aiguë.

Je réponds à cela, 1°. que dans cette *baſſe* l'intervalle *ut fa* n'eſt point une quarte conſonnante dans le rapport de trois à quatre, comme la quarte *ſol ut*; mais une quarte diſſonnante dans le rapport de 8 à 11, qui n'eſt conſonnante que par le tempérament des modernes, c'eſt-à-dire, que parce que leur *fa* repréſente trois *fa* différens: 1°. un *fa* tonique du mode de *fa*, lequel fait avec *ut* une quarte conſonnante dans le rapport de 3 à 4: 2°. un *fa* quatriéme note du mode d'*ut*, & faiſant avec lui une quarte diſſonnante dans le rapport de 8 à 11; c'eſt ce *fa* que donne le cor, & que les muſiciens appellent *fa heureux*: 3°. enfin, un *fa* ou *mi* ♯ du mode de *ſol* qui fait avec l'*ut* un intervalle diſſonnant dans le rapport de 16 à 21. (Voyez l'art. *Fa*.)

Or, dans la pratique, rien de ſi facile à diſtinguer que ces trois *fa*, malgré le vice de notre

tempérament : 1°. lorſque je chante *ut re mi fa*, en faiſant un repos ſur le *fa* ; alors je ſuis dans le mode de *fa*, dont la dernière note eſt tonique. Il en eſt de même de l'accord *fa la ut*, ou *fa la ut fa* : 2°. le chant *ut re mi fa ſol*, avec un repos final ſur le *ſol*, eſt évidemment en *ut*, avec lequel il fait quarte diſſonnante. Alors les frappés ſe font ſur l'*ut*, le *mi*, le *ſol*. Il en eſt de même du chant de *baſſe ut fa ſol ſol ut* : car les muſiciens accoutumés à fredonner rempliſſent naturellement cette quarte par les deux notes d'agrément *re mi* ; d'où il ſuit que le chant *ut fa ſol* eſt équivalemment le même que le chant *ut re mi fa ſol*. Enfin le chant *ſol ſol fa mi*, avec un repos final ſur le *mi*, annonce un *fa* ou *mi* ♮ qui fait partie de l'accord *ſol ſi re fa*, ou *ſol ſi re mi* ♮, ou

12, 15, 18, 21.

ſol ſi re mi ♮. (Voyez *Senſible. Accord ſenſible.*)

4, 7, 6, 7.

Je réponds 2°. que l'oreille ne confond jamais ces trois *fa* dans une bonne *baſſe*, de manière à intervertir l'ordre des frappés & des levés : car dans le chant *ut re mi fa*, les frappés ſe diſtribuent ainſi : | ut re | mi mi | fa ; dans le chant *ut re mi fa ſol*, de cette manière : | ut re | mi fa | ſol ; & dans le chant *ſol ſol fa mi*, de celle-ci : ſol | ſol fa | mi ; c'eſt-à-dire, que le frappé ſe trouve toujours ſur le *fa* conſonnant, & le levé ſur les *fa* diſſonnans.

Je réponds enfin : 3°. que le chant *ut fa ſol ſol ut* n'eſt point un chant de *baſſe continue*, car les grands intervalles de la *baſſe continue* ſont les mêmes que ceux de la baſſe fondamentale. Or, les ſeuls intervalles permis à la baſſe fondamentale, ſont, dans le genre diatonique, l'octave, la quinte & la quarte conſonnantes ; dans le chromatique, la tierce majeure & la mineure ; & dans l'enharmonique, les tons majeur & mineur ; & le demi ton majeur.

VI. A l'egard de la manière de marquer la meſure & les différens repos de la phraſe harmonique, comme le méchaniſme eſt le même pour la *baſſe fondamentale* & pour la *baſſe continue*. (Voyez *baſſe fondamentale* ;) il eſt cependant bon de ſavoir qu'on peut encore faire ſentir les repos indiqués par la ſucceſſion des intervalles harmoniques, par le moyen de la quantité ; en indiquant les levés par des brèves, & les frappés par des longues : car le repos de la brève ſur la longue fait tout le myſtère du rhythme du tambour & des autres inſtrumens à percuſſion ſimple ; mais cette manière de marquer la cadence doit être réſervée pour les quintes, dans le cas où la *baſſe* devient concertante : car toutes ces notes ſur le même degré, qui étant faites d'égales valeurs, produiſent un rempliſſage inutile, font le plus grand effet lorſqu'on les emploie à marquer le rhythme & la meſure.

VII. Un chant étant donné, trouver ſa *baſſe continue* ? Il faut d'abord en chercher la *baſſe fondamentale* ; ſur laquelle on trouvera pluſieurs *baſſes continues*. (Voyez ce même problème à l'art. *baſſe fondamentale* & *compoſition*.)

VIII. Une *baſſe continue* étant donnée, trouver ſa *baſſe fondamentale* (Voyez *ibidem*.) (*M. l'abbé Feytou*.)

BASSO-CONTINUO, en latin *Baſſus continuus*, ou *generalis*, & en françois, *Baſſe-continue*.

C'eſt, dit Broſſard, une des parties les plus eſſentielles de la muſique moderne, inventée ou miſe en uſage vers l'an 1600, par un italien nommé Ludovico Viana, qui le premier en a donné un traité.

BASSE DE VIOLE, inſtrument de muſique. (Voyez *Viole*.) Cet inſtrument a ſept cordes, dont la plus groſſe à vuide eſt à l'uniſſon du *la* du ravalement des clavecins, ou du *la* du ſeizième pied. La plus petite ou la chanterelle eſt à l'uniſſon du *re*, qui ſuit immédiatement la clef de C *ſol ut*. Dans les deux derniers ſiécles, non-ſeulement les *baſſes de viole* avoient tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq cordes ; mais encore on les accordoit tantôt par quartes, tantôt par quintes, auſſi bien que les violons, à la volonté du muſicien. Cet inſtrument n'eſt plus du tout d'uſage. (Voyez cet article pour la forme & la conſtruction de l'inſtrument, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

BASSE DE FLUTE A BEC, inſtrument dont la figure & la tablature eſt entiérement ſemblable à celle de la *flûte à bec*, décrite à ſon article, dont la *baſſe* ne diffère qu'en grandeur. (Voyez la partie de la lutherie, Dictionnaire des arts & métiers.) Cet inſtrument ſonne l'octave au-deſſous de la *flûte à bec*, appellée taille. Son ton le plus grave eſt à l'uniſſon du *fa* de la clef *f ut fa* des clavecins, & il a une treizième d'étendue juſqu'au *re* à l'octave de celui qui ſuit immédiatement la clef de *c ſol ut*.

* On ne ſe ſert plus de cet inſtrument, paſſé de mode avec ſon deſſus la *flûte à bec*, & c'eſt dommage. Le ſon en eſt doux, moëlleux & moins fade que celui de la flûte traverſière. Les inſtrumens reſſemblent aux mots d'une langue, la négligence les fait tomber en déſuétude, & on n'en ſent tout le mérite qu'après qu'on les a perdus. (*M. Framery*.)

BASSE DE FLUTE TRAVERSIÈRE, eſt un inſtrument qui ſonne la quinte au-deſſous de la *flûte traverſière*, & qui lui eſt en tout ſemblable, à cela près qu'il eſt plus grand, & qu'il eſt courbé dans la première partie. (Voyez ſa deſcription & ſa tablature, ainſi que pour les articles précédens & ſuivans, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

* Cet inſtrument s'eſt perdu de même, & ne s'eſt point remplacé. On y ſubſtitue une flûte du même diapaſon que la première, & qui fait le ſecond deſſus. On fait taire quelquefois la *baſſe de la flûte*

au

au baſſon, quoiqu'il ſoit plus particuliérement la *baſſe* du haut-bois. (*M. Framery.*)

BASSE DES ITALIENS, c'eſt le même inſtrument que celui que nous appellons *baſſe* de violon; (voy. *baſſe de violon*) avec cette différence, qu'ils l'accordent d'une tierce mineure plus bas, en ſorte que le ſon le plus grave de cet inſtrument ſonne l'uniſſon de l'*A mi la* de ſeize pieds. Voyez la table du rapport & de l'étendue de tous les inſtrumens de muſique, dans le Dictionnaire des arts & métiers.

BASSE DE VIOLON, inſtrument de muſique, en tout ſemblable au violon, à l'exception des ouies qui ſont en C, au lieu qu'au violon elles ſont en S, & en ce qu'il eſt beaucoup plus grand & qu'on le tient entre ſes jambes pour en jouer. (Voyez *Violon* & *Viole.*)

* Tous ces inſtrumens n'exiſtent plus, mais ils ſont moins regrettables que les précédens, parce qu'ils ſont remplacés par la quinte & par la violoncelle. (*M. Framery.*)

BASSE-CONTRE, ſ. f. acteur qui dans les chœurs de l'opéra & autres concerts chante la partie de *baſſe-contre.*

Il y a peu de *baſſes-contre* à l'opéra; l'harmonie des chœurs y gagneroit, s'il y en avoit un plus grand nombre. (*Cahuzac.*)

* Cette voix plus grave que la *baſſe-taille* a plus de corps & d'intenſité, mais elle exécute la même partie. Elle eſt à l'harmonie vocale ce que la *contre-baſſe* eſt à l'harmonie inſtrumentale; mais comme on ne fait pas des voix ainſi que des inſtrumens, celle-ci eſt fort rare; & voilà pourquoi l'opéra n'en a qu'un petit nombre. (*M. Framery.*)

BASSE-TAILLE, ſ. f. acteur de l'opéra ou d'un concert, qui chante les rôles de *baſſe-taille.* (Voy. *Baſſe.*)

Ces rôles ont été les dominans ou en ſous-ordre dans les opéra, ſelon le plus ou le moins de goût que le public a montré pour les acteurs qui en ont été chargés.

La *baſſe-taille* étoit à la mode pendant tout le tems que Thévenard a reſté au théâtre; mais les compoſiteurs d'à préſent font leurs rôles les plus brillans pour la haute-contre.

Les rôles de Roland, d'Egée, d'Hidraot, d'Amadis de Grèce, &c. ſont des rôles de *baſſe-taille.*

On appelle Tancrède l'opéra des *baſſes-tailles*, parce qu'il n'y a point de rôles de haute-contre, & que ceux de Tancrède, d'Argant & d'Iſménor ſont des rôles fort beaux de *baſſe-taille.*

Les magiciens, les tyrans, les amans haïs ſont pour l'ordinaire des *baſſes-tailles.* Les femmes ſemblent avoir décidé, on ne ſait pourquoi, que la haute-contre doit être l'amant favoriſé; elles diſent que c'eſt la voix du cœur. Des ſons mâles & forts alarment ſans doute leur délicateſſe. Le ſentiment, cet être imaginaire dont on parle tant, qu'on veut placer par-tout, qu'on décompoſe ſans ceſſe ſans l'éprouver, ſans le définir, ſans le connoître; le ſentiment a prononcé en faveur des hautes-contres. Lorſqu'une *baſſe-taille* nouvelle ſe ſera miſe en crédit, qu'il paroîtra un autre Thévenard, ce ſyſtême s'écroulera de lui-même, & vraiſemblablement on ſe ſervira encore du ſentiment pour prouver que la haute-contre ne fut jamais la voix du cœur. (Voyez *Haute-contre.*) (*Cahuzac.*)

* La voix appellée parmi nous Haute-contre s'accorde mieux avec l'idée de la jeuneſſe, & convient mieux par conſéquent aux rôles d'amoureux que celle de *baſſe-taille*; c'eſt cette idée qui dirige ordinairement dans la diſtribution des rôles. Cependant il arrive quelquefois que le mérite d'un acteur favori dans certains emplois en faſſe diſpoſer autrement.

La clef ſur laquelle on écrit ordinairement pour les *baſſes-tailles* eſt celle de *fa* ſur la quatrième ligne. Voici l'étendue de ſon diapaſon:

Il y a peu de *baſſes-tailles* qui donnent le *ſol* en bas bien plein; il y en a au contraire qui donnent le *ſol* en haut, un ton au-deſſus du *fa* indiqué. Mais c'eſt toujours un cri que le chanteur ne rend agréable qu'en l'adouciſſant avec beaucoup d'art. (*M. Framery.*)

BASSETTO, mot italien, qui ſignifie petite baſſe; les Italiens appelloient ainſi l'inſtrument qui répond à nos quintes ou baſſes de violon, pour les diſtinguer du *violone* qui répondoit à notre contre-baſſe. Ces mots ne ſont plus d'uſage aujourd'hui. (*M. Framery.*)

BASSISTA, *latin*, ſ. m. On nommoit ainſi dans la muſique latine celui qui chantoit la plus baſſe des parties de muſique, qu'on nomme aujourd'hui baſſe-contre. (*M. Framery.*)

BASSO, *ou* COL BASSO. Ce mot écrit ſur une partition, indique que la partie où il ſe trouve doit marcher avec la baſſe. *Baſſo-concertante* eſt une *baſſe*-récitante ou du petit chœur, *Baſſo-ripieno*, baſſe du grand chœur. (*M. Framery.*)

BATARD. *Nothus.* C'eſt l'épithète donnée par quelques-uns au mode hypophrygien, qui a ſa finale en *ſi*, & conſéquemment ſa quinte fauſſe; ce qui le retranche des modes authentiques: & au mode éolien, dont la finale eſt en *fa*, & la quarte ſuperflue; ce qui l'ôte du nombre des modes plagaux. (*J. J. Rouſſeau*, copié de *Broſſard.*)

* On donne le nom de genre *bâtard* à une muſique où l'auteur cherche à imiter & confond divers ſtyles étrangers. Les anciens partiſans de la muſique françoiſe appelloient ainſi, par mépris, les premiers ouvrages où nos jeunes compoſiteurs ſongèrent à réformer, d'après les italiens, la monotonie de leur chant & la confuſion qui régnoit dans leurs parties. Ce prétendu

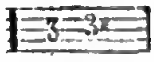
genre *bâtard* eſt aujourd'hui parfaitement *légitimé*. (*M. Framery.*)

BATON. Sorte de barre épaiſſe qui traverſe perpendiculairement une ou pluſieurs lignes de la portée, & qui, ſelon le nombre des lignes qu'il embraſſe, exprime une plus grande ou moindre quantité de meſures qu'on doit paſſer en ſilence.

Anciennement il y avoit autant de ſortes de *bâtons* que de différentes valeurs de notes, depuis la ronde qui vaut une meſure, juſqu'à la maxime qui en valoit huit, & dont la durée en ſilence s'évaluoit par un *bâton*, qui, partant d'une ligne, traverſoit trois eſpaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* eſt de quatre meſures : ce *bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième.

On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit meſures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16, indiquent un ſilence de ſeize meſures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la meſure employée. Ainſi il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 meſures ou pauſes, on n'en comptât 331.

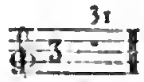


Le plus petit *bâton* eſt de deux meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine.

Les autres moindres ſilences, comme d'une meſure, d'une demi-meſure, d'un tems, d'un demi-tems, &c. s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des ſilences, d'autres *bâtons* préciſément de même figure, qui ſous le nom de pauſes initiales ſervoient dans nos anciennes muſiques à annoncer le mode, c'eſt-à-dire la meſure, & dont nous parlerons au mot *Mode*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Les copiſtes François ne font guères plus d'uſage aujourd'hui des *bâtons*, devenus inutiles au moyen des chiffres. Mais pour que ces chiffres ne ſe confondent pas avec ceux qui indiquent la meſure, ils ont ſoin de les écrire au-deſſus de la portée de la manière ſuivante, où l'on voit que le nombre 31 ne peut ſe confondre avec le nombre 331. (*M. Framery.*)



BATON DE MESURE, eſt un *bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de muſique ſe ſert dans un concert pour régler le mouvement & marquer la meſure & les tems. (Voyez *Battre la meſure.*)

A l'opéra de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Dès le tems même où écrivoit Rouſſeau, on ne ſe ſervoit plus de *bâton de meſure* dans les concerts de Paris. On s'en ſert encore à l'opéra pour des raiſons qui ſeront expliquées ailleurs. (Voyez *battre la meſure.*) Mais ce n'eſt plus, comme le dit Rouſſeau, *un bon gros bâton de bois bien dur*, & on ne l'entend plus guères que quand les chœurs ou quelques parties éloignées du centre de l'orcheſtre paroiſſent prêtes à s'égarer. A la cour où l'on eſt plus aſtreint à l'étiquette, & où les anciens uſages ſe détruiſent difficilement, on a conſervé celui du *bâton* dans les grands concerts d'apparat. Les ſurintendans le regardent comme une des prérogatives de leurs charges, & ils croiroient perdre de leurs droits en y renonçant ; mais ils ont ceſſé du moins d'en uſer d'une manière bruyante & déſagréable. Le *bâton* n'eſt plus dans leurs mains qu'un ſigne de commandement. (*V. Framery.*)

BATON DE MESURE. Ce gros *bâton* dont Rouſſeau ſe moque, & qui fit donner dans le tems le titre de *bûcheron* au batteur de meſure, a beaucoup diminué depuis ; & tel qu'il eſt aujourd'hui, l'on ne peut diſconvenir qu'il ne ſoit, à l'opéra, d'une néceſſité indiſpenſable.

Il l'étoit dès-lors, & à ſon volume près qu'on auroit pu réduire, il l'étoit même beaucoup plus qu'à préſent. On doit ſe rappeller que la plupart des morceaux de muſique, airs, monologues, duos, &c. étoient alors libres du joug de la meſure. Le chanteur ſe croyoit en droit de preſſer ou de ralentir le mouvement, ſelon que les paroles ſembloient l'exiger, ou le plus ſouvent, ſelon ſa fantaiſie. Figurez-vous un malheureux orcheſtre obligé d'accompagner, quelquefois note

pour note, ces chants inégaux & boiteux; que ſeroit-il devenu ſans ce *bâton* ſecourable, qui marquoit par ſes coups la fin de chaque prétendue meſure, & par les différens ſignes qu'il traçoit dans l'air, les différentes inciſes ou diviſions de cette meſure?

Ce n'eſt plus à l'orcheſtre qu'il eſt utile, excepté dans certains cas aſſez rares; mais il l'eſt ſouvent aux acteurs, qui ne ſont pas tous muſiciens, & dont l'œil ne ſuit pas inutilement les mouvemens du *bâton*, ſur-tout dans les meſures lentes, qui ſont toujours les plus difficiles à ſuivre: mais dans ce cas il ne ſe fait pas entendre. Il marque en l'air les tems de la meſure, & retombe, ſans frapper, ſur le pupitre.

Il eſt encore plus néceſſaire aux chœurs, qui ſe trouvant quelquefois placés au fond du théâtre, & fort éloignés de l'orcheſtre, ſeroient à tout moment, ſans ce ſecours, hors de tout rapport avec les inſtrumens qui les accompagnent. Depuis qu'au lieu d'être rangés le long des couliſſes, en forme d'eſpalier, les chœurs prennent part à l'action, & ſont ſouvent obligés de parcourir le théâtre, ils ont plus que jamais beſoin d'un guide qui diſe à leurs yeux ce que leur oreille ne peut pas entendre, ou qui rappelle à celle-ci par quelques coups bien marqués, ce que, dans l'éloignement ou le tumulte, l'orcheſtre a ceſſé de lui dire.

Un rouleau de papier ſeroit moins commode, moins maniable, & ne ſeroit pas entendu comme il eſt prouvé que le petit *bâton* doit l'être quelquefois.

Ceux qui auront ſuivi avec un œil inſtruit l'uſage qu'en fait le chef actuel de l'orcheſtre de l'opéra reconnoîtront qu'on ne pourroit le ſupprimer ſans rompre en mille occaſions, entre un ſi grand nombre d'inſtrumens & de voix, l'accord qui y règne & qu'il eſt ſi difficile d'entretenir. (*M. Ginguené.*)

BATTEMENT, *ſ. m.* Agrément du chant françois, qui conſiſte à élever & battre un trille ſur une note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la cadence au *battement*, que la cadence commence par la note ſupérieure à celle ſur laquelle elle eſt marquée; après quoi l'on bat alternativement cette note ſupérieure & la véritable; au lieu que le *battement* commence par le ſon même de la note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette note & celle qui eſt au-deſſus. Ainſi ces coups de goſier, *mi re mi re mi re ut ut* ſont une cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi* ſont un *battement*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* A la deſcription du *battement* que vient de nous donner M. Rouſſeau, & qui convient au chant françois, nous ajouterons celle du *battement* à l'italienne, qui ne diffère de l'autre qu'en ce que la note qui porte le *battement* eſt toujours plus longue que celle qui le forme, & qu'on augmente d'ordinaire la viteſſe graduellement.

Outre ce que l'on vient de dire, on prétend encore que *battement* ſignifie:

1°. L'action d'accompagner ſur le clavecin.

2°. Le mouvement du pied ou de la main, dont on marque chaque tems de la meſure, en ſorte que dans la meſure à quatre tems, il y a quatre *battemens*; trois dans la meſure à trois tems, &c.

3°. Enfin, chaque tems en lui-même, c'eſt-à-dire, la durée d'un tems de la meſure. (*M. de Chaſtilhon.*)

* Cet agrément n'exiſte plus, ou du moins ne diffère plus en rien du trille. (*M. Framery.*)

BATTEMENS *au pluriel.* Lorſque deux ſons forts & ſoutenus, comme ceux de l'orgue, ſont mal d'accord & diſſonnent entr'eux à l'approche d'un intervalle conſonnant, ils forment, par ſecouſſes plus ou moins fréquentes, des renflemens de ſon qui ſont, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'eſt pourquoi M. Sauveur leur a auſſi donné le nom de *battemens*. Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la juſteſſe, & lorſqu'il y parvient, ils ſe confondent avec les vibrations du ſon.

M. Serre prétend, dans ſes *Eſſais ſur les principes de l'harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux ſons ne ſont qu'une apparence acouſtique, occaſionnée par les vibrations coincidentes de ces deux ſons. Ces *battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *battemens*, mais une apparence de ſon grave & continu, une eſpèce de foible bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux ſons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *ſyſtême*, que des diſſonnances les donnent auſſi.) « Ce qu'il y a de bien certain, continue » M. Serre, c'eſt que ces *battemens*, ces vibrations » coincidentes qui ſe ſuivent avec plus ou moins » de rapidité, ſont exactement iſochrones aux » vibrations que feroit réellement le ſon fondamental, ſi, par le moyen d'un troiſième corps » ſonore, on le faiſoit actuellement réſonner. »

Cette explication, très ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté; car le rapport de deux ſons n'eſt jamais plus compoſé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *battemens* devroient ſe ralentir à meſure qu'ils s'accélèrent, puis ſe réunir tout d'un coup à l'inſtant que l'accord eſt juſte.

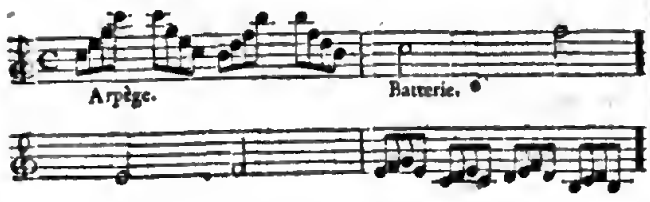
L'obſervation des *battemens* eſt une bonne règle à conſulter ſur le meilleur ſyſtême de tempera-

Digitized by Google

ment : (voyez *Tempérament.*) car il eſt clair que de tous les tempéramens poſſibles, celui qui laiſſe le moins de *battemens* dans l'orgue eſt celui que l'oreille & la nature préférent. Or, c'eſt une expérience conſtante & reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produiſent des *battemens* plus ſenſibles & plus déſagréables que celles des quintes. Ainſi la nature elle-même a choiſi. (*J. J. Rouſſeau.*)

BATTERIE, *ſ. f.* Manière de frapper & répéter ſucceſſivement ſur diverſes cordes d'un inſtrument les divers ſons qui compoſent un accord, & de paſſer ainſi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La *batterie* n'eſt qu'un arpège continué, mais dont toutes les notes ſont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'arpège. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La *batterie* eſt quelquefois compoſée de ſons liés comme l'arpège, mais on les diſtingue en ce que l'arpége ne contient que les notes d'un même accord, tandis que la *batterie* en contient de pluſieurs accords, & qu'elle emploie même des notes qui ne ſont pas dans l'harmonie. Exemple :



On fait un grand uſage aujourd'hui, d'après les Italiens, des *batteries* dans les ſeconds violons & dans les violes, pour les accompagnemens figurés. (*M. Framery.*)

BATTERIES. Dans une muſique géométriquement régulière & ſans licence, l'arpège, la *batterie*, la tirade, la fuſée, les trilles, les battemens, les notes de goût & tous les agrémens du chant devroient être ſtrictement aſſervis aux loix de l'harmonie. Cette rigoureuſe préciſion étoit un des principes, & ſuivant la ſecte d'Ariſtoxène, une des chimères de la philoſophie de Pythagore. N'en déplaiſe cependant aux Ariſtoxéniens anciens & modernes, je vais haſarder la démonſtration des trois vérités ſuivantes : 1°. que toutes les combinaiſons de ſons dont je viens de parler ſont ou de véritables accords, ou qu'elles en ſont des parties conſtitutives : 2°. que par conſéquent elles ne doivent pas ſe pratiquer indifféremment ſur toutes les cordes du mode : 3°. qu'elles ſont aſtreintes comme toutes les notes d'un accord à la loi des ſalvations, lorſqu'elles ſe trouvent ſur un tems foible.

I. Comme il n'y a point de ſon muſical qui ne produiſe ou qui ne ſoit accompagné d'une ſuite progreſſive d'harmoniques, il n'y a point non plus de grouppe harmonique qui ne reproduiſe ſa note fondamentale. (Voyez *baſſe fond.* N°. I, expérience de Tartini.) Donc toutes les combinaiſons de ſons, tous les agrémens du chant qui ſont l'objet de cet article, quoique ſucceſſifs, appartiennent à la note fondamentale qu'elles feroient entendre ſi tous leurs ſons étoient ſimultanés. Cela eſt inconteſtable par rapport à l'arpège & à la *batterie* qui repréſentent de véritables accords, dont les notes ſont ſucceſſivement frappées, ſoit par goût, ſoit par néceſſité. (Voyez l'art. *Arpeggio* de Rouſſeau.) A l'égard des autres combinaiſons, voyez *Agremens du chant.*

Dans l'harmonie naturelle, le plus parfait de tous les accords eſt celui du ſon fondamental accompagné de tous ſes harmoniques, puiſque la réunion de tous ces ſons ſe réſout dans la ſenſation du ſeul ſon fondamental ; comme le mélange de toutes les couleurs du priſme ſe réſout dans la ſenſation du blanc ou de la lumière proprement dite. Il n'en eſt pas ainſi dans la pratique ni dans le tempérament uſité : car 1°. il eſt de la nature de tout accord conſonnant d'être progreſſif. Or, il n'y a de parfaitement progreſſif, dans le ſyſtême moderne, que les ſix premiers harmoniques du ſon fondamental, y compris ſon uniſſon. En *ut : ut, ut, ſol, ut, mi, ſol ; 1, 2, 3, 4, 5, 6.* La progreſſion de la gamme diatonique, qui commence au huitième harmonique, eſt altérée par le rapport de la ſous-dominante & de la ſixte, & par le retranchement de la ſeptième conſonnante. (Voyez l'article *échelle* de Rouſſeau.) La gamme chromatique moderne l'eſt encore plus. Il n'en eſt donc pas de ces deux octaves comme des deux gammes harmoniques correſpondantes qui ſont de véritables accords. Il n'eſt donc pas poſſible de les employer dans l'harmonie, ſi ce n'eſt par ſucceſſion, ſous la forme d'arpèges ou de *batteries.* On peut donc regarder une tirade & une fuſée comme des arpèges ou des *batteries* diatoniques ou chromatiques : 2°. Lorſque deux notes diatoniques ou chromatiques ſe réſolvent ſur une ſeule, comme le *ſi* 15 & l'*ut* 16 de la première colonne de la génération harmonique, *fig.* 40, qui ſe réſolvent ſur l'*ut* 16 de la ſeconde (voyez *Salvation*), il eſt encore évident qu'on ne peut les employer que ſucceſſivement dans un accord ; ce qui ne peut ſe faire que de trois manières : ſavoir, en faiſant deux notes égales du *ſi* & de l'*ut* dans un ſeul tems foible, ou en employant l'une des deux comme note de goût ; ou enfin ſous la forme de trille, *battement*, port de voix, &c. 3°. enfin, il y a des inſtrumens ſur leſquels on ne peut pratiquer des accords que par arpège ou *batteries.* (Voyez *Arpeggio.*)

Puiſqu'un ſon fondamental produit ou eſt naturellement accompagné de tous ſes harmoniques, dont l'enſemble forme un accord parfait ; puiſqu'on ne peut altérer la progreſſion de ces harmoniques ſans en altérer l'accord ; puiſque les ſons d'un accord ſont partie de l'harmonie, ſoit qu'on les

frappe enſemble ou ſucceſſivement ; il s'enſuit donc ou que les différens agrémens du chant ſont des harmoniques de la baſſe fondamentale, & font conſéquemment partie de l'harmonie, ou que ce ſont des ſuperfétations muſicales qui ne ſont propres qu'à en altéret la douceur & la pureté.

II. Si ce ſont de véritables harmoniques ; ils doivent donc entrer dans la progreſſion qui rend conſonnante la ſomme des harmoniques d'un ſon fondamental quelconque : d'où il s'enſuit qu'il eſt contre les loix de l'harmonie d'intercaler dans un arpège des notes de goût qui ne ſe trouvent point au nombre des harmoniques du ſon fondamental ; parce qu'en altérant la progreſſion de cet accord, elles en altèrent l'harmonie. Ainſi on ne peut régulièrement placer ni une tirade, ni une fuſée, ni un trille, ni un *battement*, dans les trois premières octaves des harmoniques d'un ſon fondamental ; puiſqu'il n'y a dans ces octaves, *ut ut ſol ut mi ſol*..... aucun intervalle diatonique ni chromatique. En général, toute note devant entrer dans l'harmonie, il faut, avant de l'employer, même comme note de goût, examiner ſi elle ſe trouve au nombre des harmoniques d'un accord donné. Sans cette attention on ſurchargera l'harmonie de petites diſſonnances, dont la ſomme la rendra néceſſairement dure & déſagréable, & ſur-tout incapable de produire les merveilles attribuées à la ſimplicité de la muſique des anciens.

III. La ſalvation régulière diminue la dureté de l'accord du tems foible, rend le chant plus diatonique & fortifie l'impreſſion du mode (voyez *Salvation* ;) mais il eſt très-difficile de l'obſerver dans une tirade, moins encore dans une fuſée ; parce qu'une tirade, dans un tems foible, n'eſt pas toujours ſuivie d'une tirade dans le tems fort. Tout ce que l'on peut preſcrire à cet égard de plus raiſonnable, c'eſt d'obſerver la loi de la ſalvation par rapport à la note de la plus grande valeur ; ſoit qu'elle doive ſe réſoudre ſur la note ſuivante, ſoit que la précédente doive ſe réſoudre ſur elle. (*M. l'abbé Feytou.*)

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la meſure dans un concert. (Voyez l'article ſuivant.) (*J. J. Rouſſeau.*)

BATTRE LA MESURE, c'eſt en marquer les tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par leſquels toutes les meſures ſemblables ſont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en tems, dans l'exécution.

Il y a des meſures qui ne ſe *battent* qu'à un tems, d'autres à deux, à trois, ou à quatre, ce qui eſt le plus grand nombre de tems marqués que puiſſe renfermer une meſure : encore une meſure à quatre tems peut-elle toujours ſe réſoudre en deux meſures à deux tems. Dans toutes ces différentes meſures, le tems frappé eſt toujours ſur la note qui ſuit la barre immédiatement ; le tems levé eſt toujours celui qui la précède, à moins que la meſure ne ſoit à un ſeul tems ; & même, alors, il faut toujours ſuppoſer le tems foible, puiſqu'on ne ſauroit frapper ſans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de viteſſe qu'on donne à la meſure dépend de pluſieurs choſes : 1°. de la valeur des notes qui compoſent la meſure. On voit bien qu'une meſure qui contient une ronde doit ſe *battre* plus poſément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire : 2°. du mouvement indiqué par le mot françois ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air ; *gai*, *vîte*, *lent*, *&c.* Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même ſorte de meſure : 3°. enfin, du caractère de l'air même, qui, s'il eſt bien fait, en ſera néceſſairement ſentir le vrai mouvement. (*J. J. Rouſſeau.*)

* *Première obſervation.* Cette meſure, qui n'eſt pas à un ſeul tems, mais qui n'eſt compoſée que d'une ſeule noire, a été fort peu pratiquée. On en a quelques exemples rares du commencement de ce ſiècle ; mais elle eſt inconnue aujourd'hui. Rouſſeau lui-même n'en parle plus dans le reſte de ſon Dictionnaire. (Voyez *Meſure*, *Tems*, *Valeur de notes.*) Il répète au contraire par tout qu'*il n'y a que deux ſortes de meſures*, celle à deux & celle à trois tems, & il ajoute que celle à quatre tems n'eſt qu'une modification de la meſure à deux tems. Des meſures compoſées d'une ſeule noire ſont toujours à deux tems, dont chacun vaut une croche, ſuivant la propre remarque de Rouſſeau, *qu'on ne ſauroit frapper ſans avoir levé.* (*M. Framery.*)

Les muſiciens François ne *battent* pas la *meſure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la meſure à quatre tems, frappent ſucceſſivement les deux premiers tems & lèvent les deux autres ; ils frappent auſſi les deux premiers dans la meſure à trois tems, & lèvent le troiſième. Les François ne frappent jamais que le premier tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la muſique françoiſe auroit beaucoup plus beſoin que l'italienne d'une meſure bien marquée ; car elle ne porte point ſa cadence en elle-même ; ſes mouvemens n'ont aucune préciſion naturelle : on preſſe, on ralentit la meſure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne ſont-elles pas choquées à l'opéra de Paris, du bruit déſagréable & continuel que fait, avec ſon bâton, celui qui *bat la meſure*, & que le petit prophète compare plaiſamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais c'eſt un mal inévitable ; ſans ce bruit, on ne pourroit ſentir la meſure ; la muſique par elle-même ne la marque pas : auſſi les étrangers n'apperçoivent ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'eſt ici l'une des différences ſpécifiques de la muſique françoiſe à l'italienne. En Italie, la meſure eſt l'ame de la muſique ; c'eſt la meſure bien ſentie qui lui

Digitized by Google

donne cet accent qui la rend ſi charmante ; c'eſt la meſure auſſi qui gouverne le muſicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'eſt le muſicien qui gouverne la meſure ; il l'énerve & la défigure ſans ſcrupule. Que dis-je ? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir ; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin. L'opéra de Paris eſt le ſeul théâtre de l'Europe où l'on *batte la meſure* ſans la ſuivre ; par tout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* *Seconde obſervation.* C'eſt là un de ces jeux de mots ſi familiers à Rouſſeau, qui ne manquoit pas une occaſion de déclamer contre la muſique françoiſe, au lieu de faire connoître ſes véritables défauts & d'indiquer les moyens de les corriger.

Il reproche en quelque ſorte aux muſiciens françois de ne *battre* qu'un tems de la meſure à quatre, tandis que les italiens en *battent* deux. Et plus loin il reproche à ces mêmes françois de faire trop de bruit. Ils en auroient fait davantage en *battant* deux fois ; & il ſuffit que les trois derniers tems ſe faſſent ſentir aux yeux, quand le premier s'eſt fait ſentir à l'oreille. Ce bruit au reſte avoit deux cauſes. Le peu de goût ou plutôt un reſte d'habitude du maître de muſique, & le peu de ſavoir des chanteurs des chœurs. La muſique, qui ne s'eſt établie au théâtre que dans le cours du dernier ſiècle, n'étoit pas, il y a trente ans, répandue en France comme elle l'eſt aujourd'hui. Ceux qui ſe conſacroient à chanter dans les chœurs de l'opéra, peu conſidérés & mal payés, ne pouvoient pas être d'excellens muſiciens ; il falloit craindre ſans ceſſe qu'ils ne s'égaraſſent, & les ramener fortement quand cela leur arrivoit. C'étoit l'emploi du bâton, & il valoit encore mieux s'accoutumer à ſon *bruit déſagréable*, que d'entendre les chœurs aller tout de travers.

Ce ſont ces chœurs qui rendront toujours à l'opéra françois le bâton néceſſaire. En Italie, il y a peu de chœurs dans les opéra ; ces chœurs ne ſont pas nombreux, & ils ne ſont preſque jamais en action. En France au contraire, ils prennent beaucoup de part à la ſcène ; ils ſont ſouvent éloignés de l'orcheſtre, quelquefois même tout-à-fait cachés ; ils ſont nombreux & bruyans, expoſés à être diſtraits par le bruit intérieur. Toutes ces raiſons rendent indiſpenſable la fonction du maître de muſique, qui, par des geſtes marqués, & quelquefois par le bruit du bâton, les empêche de ſe fourvoyer ; mais comme aujourd'hui ils ſont preſque tous excellens muſiciens, & que le maître eſt fort habile, il uſe rarement de ce dernier moyen, & on ne s'apperçoit preſque jamais de la manière dont il exerce ſon empire.

La muſique françoiſe, dans le tems où nous écrivons, ne diffère preſque plus de la muſique italienne ; ainſi les ſarcaſmes de Rouſſeau n'ont plus d'objet, mais ils n'étoient pas tout-à-fait juſtes même dans ſon tems. « En France, dit-il, c'eſt le » muſicien qui gouverne la meſure, il l'énerve ; » la détruit ſans ſcrupule .... le bon goût même » conſiſte à ne pas la laiſſer ſentir, &c. »

Les opéra étoient alors compoſés d'un perpétuel récitatif, auquel on donnoit les formes apparentes de chant pour le rendre moins monotone : quelquefois une courte cavatine, qui ſervoit à faire reſſortir deux vers à prétention, en interrompoit l'uniformité. Jamais aucun air ne ſe mêloit à la ſcène ; on réſervoit ſeulement quelques ariettes pour les diverniſſemens. Or, dans tous les pays du monde, un récitatif ne doit point marquer la meſure, *& le bon goût conſiſte à ne pas l'y laiſſer ſentir.* Le récitatif françois, qui changeoit à tout moment de meſure, y étoit encore plus obligé, pour ne pas fatiguer l'oreille de cette variété continuelle de rythme. Rouſſeau devoit donc reprocher aux opéra d'alors de manquer d'airs, mais non pas à la muſique françoiſe de manquer de *meſure*. On l'obſervoit rigoureuſement dans les ariettes, dans la ſymphonie ; on ne l'altéroit que faute d'oreille, ce qui n'arrivoit jamais aux bons muſiciens. Rouſſeau pouvoit-il nier que les danſeurs françois, même de ſon tems, ne fuſſent les meilleurs de l'Europe ? Comment l'art de la danſe auroit-il pu s'élever parmi nous à tant de perfection, ſi la muſique qu'on y employoit n'avoit pas été cadencée avec toute la préciſion poſſible ? (*M. Framery.*)

Il règne là-deſſus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aiſément. On s'imagine qu'un auditeur ne *bat* par inſtinct la *meſure* d'un air qu'il entend que parce qu'il la ſent vivement ; & c'eſt, au contraire, parce qu'elle n'eſt pas aſſez ſenſible ou qu'il ne la ſent pas aſſez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de ſuppléer ce qui manque en ce point à ſon oreille. Pour peu qu'une muſique donne priſe à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent, faire mille contorſions & un bruit terrible pour aider la meſure à marcher ou leur oreille à la ſentir. Subſtituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geſte qui s'accorde avec la meſure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la meſure que les François ? Il y a tel de mes lecteurs qui ne ſe ſeroit guères preſſer pour le dire ; mais dira-t-il auſſi que les muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la meſure ? Il eſt inconteſtable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins ; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout ; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les airs où elle n'eſt point ſenſible ; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors

Digitized by Google

ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de meſure, pour que l'inſtinct cherche à le renforcer. (*J. J. Rouſſeau.*)

* *Troiſième obſervation.* Toute cette diſcuſſion métaphyſique eſt auſſi fauſſe qu'inutile. Ce n'eſt point parce qu'on ſent bien ou mal la meſure d'un morceau, qu'on s'aviſe de la battre : c'eſt une manie qu'on avoit autrefois, & qui eſt preſque entièrement paſſée de mode aujourd'hui. Les maîtres à chanter ne manquoient pas d'apprendre à leurs élèves à *battre la meſure* en ſolfiant : ils en conſervoient l'habitude, & la *battoient* de même lorſqu'ils entendoient les autres chanter. On la *battoit* donc par air ; pour faire voir, ou pour faire croire qu'on ſavoit la muſique : & la preuve que ce n'étoit pas par un ſentiment plus ou moins fort de cette même *meſure*, c'eſt que la plupart de ceux en qui cette vieille routine s'eſt conſervée la *battent* à faux. Maintenant qu'on accompagne preſque toujours l'étude de la muſique vocale de celle du *forte piano* ou de la harpe, nos jeunes gens ne *battent* plus la *meſure* quand ils exécutent de la muſique, ni quand ils en entendent. D'ailleurs, comme cet art eſt devenu partie preſque indiſpenſable de l'éducation, & que ce n'eſt plus un mérite particulier de ſavoir la muſique, *battre la meſure* eſt à préſent une choſe de mauvais ton. (*M. Framery.*)

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux tems égaux ou inégaux. (Voy. *Rhythme.*) C'étoit ordinairement la fonction du maître de muſique appellé *Coryphée*, Κορυφαῖος ; parce qu'il étoit placé au milieu du chœur des muſiciens & dans une ſituation élevée, pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces batteurs de meſure ſe nommoient en grec ποδικτυπτῆς, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, εὐτονίαροι, à cauſe de l'uniformité du geſte ; &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du rhythme qu'ils battoient toujours à deux tems. Ils s'appelloient en latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en grec κρουπέζια, πτούκελα, κρούστρα, & en latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marchepieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainſi le rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les anciens avoient encore, pour *battre la meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les caſtagnettes, le triangle, & autres pareils inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de rhythmes exigeoient un accord plus difficile, & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de *battre* ainſi ne s'introduiſit qu'à meſure que la mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemple de ces batteurs de meſure ; & dans la muſique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout. (*J. J. Rouſſeau.*)

BATTUTA, *ſ. f.* italien, qui ſignifie *meſure*, parce que les *meſures* ſe diſtinguent en battant. Il n'y a que deux eſpèces réelles de *meſures*, la *meſure tuple*, & la *meſure binaire*. (Voyez MESURE, TUPLE, BINAIRE.)

On trouve quelquefois ſur des partitions italiennes ces mots, *a battuta*, qui ſignifient en *meſure*, *meſuré*, lorſqu'après une ou pluſieurs phraſes de chant *à volonté*, en forme de récitatif, on doit reprendre la *meſure* égale. (Voyez *Meſuré.*) (*M. Framery.*)

BEBISATIO, mot latin barbare, forgé pour indiquer l'invention d'un certain Daniel Hisler, qui vouloit qu'au lieu de dire *la*, *ſi b*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol* en ſolfiant, on dit *la be ce de mi fe ge* ; & qu'au lieu de *ſi*, *ut* ♯, *re* ♯, *mi* ♯, *fa* ♯, *ſol* ♯, on dit *bi*, *ci*, *di*, *mi*, *ti*, *gi*. (*M. de Caſtillon.*) (Voyez *Bebiſatio.*)

* BÉMOL. (Voyez *B. mol.*)

BÉMOL. Dans la muſique des ſiècles XV & XVI & des ſiècles précédens, les *bémols* & les dièzes accidentels ne ſont pas toujours marqués. En voici la raiſon : lorſque la conſonnance imparfaite, c'eſt-à-dire, la tierce ou la ſixte, deſcendoit, les chanteurs avoient alors pour principe de la faire mineure ; & lorſqu'elle montoit, de la faire majeure ; d'après l'axiome de contre-point de l'école italienne, que la conſonnance majeure veut monter, & que la mineure veut deſcendre. Ainſi lorſque ſur la baſſe *fa ſol*, la partie ſupérieure diſoit *la ſi la*, le chanteur n'avoit pas beſoin de ſigne pour voir que le *ſi* devoit être bémoliſé ; ſi ſur la baſſe *re ſol*, le deſſus diſoit *fa ſol*, il voyoit, ſans le ſecours d'aucun ſigne, que le *fa* étoit dièzé.

C'eſt à quoi il eſt néceſſaire de faire bien attention en déchiffrant d'ancienne muſique. Sans cela, de très-beaux paſſages d'harmonie pourroient nous paroître diſcordans & barbares. (*M. Ginguené.*)

B MOL. 1. Les muſiciens qui n'ont pas lu, ou pas

compris, ou pas voulu comprendre les ſyſtêmes de MM. Jamard & Balliere (voyez-les à l'article *Syſtême*;) ceux qui ne ſavent, n'exécutent & ne montrent que ce qui leur a été montré, & non démontré; ceux enfin qui craignent les découvertes par pareſſe, par ignorance ou par vanité; ceux-là, dis-je, vont crier à l'héréſie, au ridicule, en liſant ce paradoxe: qu'il peut y avoir un *bémol* dans la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*, c'eſt-à-dire, que la ſeptième note du ton peut être ſucceſſivement bémol ou béquarre. Ceux même qui n'ont que de l'oreille peuvent en juger par cette terminaiſon de chant:

dans laquelle le *ſi b* repréſente la ſeptième conſonnante, qui eſt le ſeptième harmonique d'*ut*, qui entre dans l'accord parfait majeur d'*ut*, qui eſt la ſeptième note de l'octave diatonique du mode d'*ut*, qui a pour fondamentale *ut*, & doit par conſéquent entrer dans l'harmonie de la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*.

Il eſt vrai qu'on pourroit accompagner ce chant *ſol ſi b la*, dans le mode de *fa*: mais c'eſt ce qu'il faut ſoigneuſement éviter; puiſque *fa* étant générateur d'*ut*, ſi l'on faiſoit ſuccéder le mode d'*ut* à celui de *fa*, il n'y auroit point de repos ſur la dernière note de la gamme: car la baſſe fondamentale *fa ut*, quoiqu'en diſent Rameau & ſes commentateurs, n'eſt point une cadence; mais un renverſement de la cadence *ut fa*, dans laquelle le repos eſt annoncé par l'accord d'*ut* & produit par celui de *fa*. Donc ſi l'on accompagne une partie de la gamme d'*ut* en *fa*, & qu'on la termine dans l'harmonie d'*ut*, l'oreille préoccupée du générateur *fa* n'éprouvera point un véritable repos, & deſirera de retourner au mode de *fa*. (Voyez *ſous-dominante*.) Donc il faut accompagner le *ſi b* de la gamme naturelle en *ut*, ſans ſortir de l'harmonie du mode d'*ut*.

II. Les *bémols* s'engendrent par quintes en deſcendant. Or, deux quintes ſont une neuvième, qui eſt la replique de la ſeconde. Donc deſcendant de ton en ton, on trouvera deux *bémols* de plus dans chaque gamme. Exemple:

En *ut* majeur, point de *bémols*.
En *ſi b*, 2 *bémols*.
En *la b*, 4 *bémols*.
En *ſol b*, 6 *bémols*, &c.

Par la raiſon contraire, on trouvera toujours deux dièzes de moins dans chaque gamme en deſcendant de ton en ton. (Voyez *Dièze*.) Exemple:

En *ut* ♮ majeur, 7 dièzes.
En *ſi*, 5 dièzes.
En *la*, 3 dièzes.
En *ſol*, 1 dièze, &c.

Donc dans le même ton, le nombre des *bémols* augmente dans la même proportion arithmétique que le nombre des dièzes diminue, & réciproquement. Or, dans le majeur d'*ut* ♮, il y a ſept dièzes; & dans le majeur de *re b*, cinq *bémols*. Donc prenant ſucceſſivement la même corde pour *bémol* & pour dièze, la ſomme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze. Exemple:

En *ut* ♮, 7 dièzes: en *re b*, 5 *bémols*.
En *ſi*, 5 dièzes: en *ut b*, 7 *bémols*.
En *la*, 3 dièzes: en *la*, 9 *bémols*.
En *ſol*, 1 dièze: en *ſol*, 11 *bémols*.
En *fa*, 11 dièzes: en *fa*, 1 *bémol*, &c.

Donc connoiſſant le nombre des dièzes d'un mode quelconque, & retranchant le nombre de 12, le reſte donnera le nombre de *bémols*, & réciproquement.

La même régle a lieu pour les deux modes, à cette différence près que la gamme du mode majeur a toujours trois *bémols* de moins ou trois dièzes de plus que la gamme du mode mineur ſur la même tonique.

III. La gamme bémolifée eſt moins naturelle que la gamme dièzée, parce que tous les harmoniques d'une note quelconque procèdent du grave à l'aigu, ce qui donne néceſſairement des dièzes; mais il n'y a aucun ſon au-deſſous du fondamental: la gamme par *bémols* eſt donc purement factice.

Que de difficultés offre l'uſage d'un talent que la nature a donné à tous les hommes! Rien de ſi naturel que le chant: de ſi difficile que la lecture de la plus petite chanſonnette. Onze gammes en *bémols*; onze gammes en dièzes. Dans chacune des deux modulations, joignez-y les deux gammes naturelles, l'une majeure, l'autre mineure: c'eſt au juſte quarante ſix manières de noter un air, c'eſt-à-dire, quarante-ſix alphabets qu'il faut ſe mettre dans la tête, dans les yeux & ſous les doigts, avant de pouvoir déchiffrer & exécuter la muſique. Le gouvernement le plus conſidérable de la Chine n'exige pas plus de connoiſſances dans un mandarin. Cependant le maître de muſique, qui eſt parvenu dans une pſalette ou dans un oratoire, à ce haut degré de ſcience, ſeroit très-fâché qu'on tranſposât tout au naturel en faveur des chantres, chanteurs, cantatrices, &c. qui n'ont pas beſoin de tous ces tons. On commence à faire, pour les clavecins & le piano-forté, des claviers courans, au moyen deſquels on peut tout exécuter au naturel. Mais cette invention eſt ſi commode, elle ſimplifie tellement l'art de lire la muſique, qu'il y a tout à parier qu'elle ne prendra pas:

Vel quia nil rectum niſi quod placuit ſibi ducunt;
Vel quia turpe putant parere minoribus; & quæ
Imberbes didicere ſenes perdenda fateri.

(*M. l'abbé Feytou.*)

* Le deſir d'être concis a empêché M. l'abbé Feytou de donner à cet article les développemens néceſſaires.

néceſſaires. Il en réſulte quelque obſcurité que nous allons tâcher d'éclaircir.

I. Perſonne, que je penſe, ne criera au ridicule ni à l'héréſie, en entendant dire qu'il peut y avoir un *ſi b* dans la gamme naturelle d'*ut*. M. de Sulzer a déjà fait compter au nombre des accords parfaits celui qui eſt terminé par une tierce diminuée, (voyez *Accord parfait*,) & il n'a fait en cela que développer une opinion qu'il donne comme adoptée généralement. Voilà pour les Théoriciens. Quant à la pratique, je citerai même la routine des écoles italiennes, où l'élève a la liberté d'employer la quinte juſte *mi ſi*, ou la quinte fauſſe *mi ſi b*, ſans qu'il croie pour cela faire une ſortie de ton, ce que nous appellons moduler.

M. l'abbé Feytou dit qu'il faut ſoigneuſement éviter d'accompagner en *fa* le chant *ſol ſi b la* de ſon exemple. Mais il ne faut pas entendre ces paroles dans le ſens de notre pratique moderne. Chaque mode a dans la nature une bien plus grande étendue que celle que nous lui donnons; & le compoſiteur qui croiroit avoir fait ſon accompagnement en *fa*, l'auroit véritablement fait en *ut*, puiſqu'il n'auroit employé que des cordes appartenantes à ce mode. (Voy. les articles de M. l'abbé Feytou, *Sous-dominante*, *Baſſe fondamentale*, & la *génération harmonique*, planche de muſique, *fig.* 40.)

II. C'eſt par une raiſon ſemblable, & non par la raiſon contraire, comme le dit M. l'abbé Feytou, qu'on trouve dans chaque gamme, en deſcendant de ton en ton, deux dièzes de moins, comme on y auroit trouvé deux *bémols* de plus; car un *bémol* équivaut à la privation d'un dièze. Autrefois même, on employoit le *bémol* en place du béquarre pour détruire l'effet du dièze. Chaque gamme en deſcendant de ton en ton a deux cordes baiſſées d'un ſemi-ton, ſavoir la tierce & la ſeptième de la gamme précédente, ſoit que cet abaiſſement ſoit produit par la diminution de deux dièzes ou l'accroiſſement de deux *bémols*.

Il faut avoir une attention dans l'exemple établi par M. l'abbé Feytou, pour prouver qu'en prenant une même corde pour dièze & pour *bémol*, la ſomme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze; c'eſt qu'il a nommé *La* celle qui donne 9 bémols comme celle qui donne trois dièzes, tandis qu'il auroit dû nommer cette première *ſi b b*. Il en eſt de même de celle qu'il nomme *ſol* onze *bemols*, & qui eſt *la b b*. Quant à la dernière qu'il appelle *fa* en lui donnant onze dièzes, ce n'eſt point une corde *fa*, mais *mi* dièze; & quoique dans le tempérament du clavecin, elle paroiſſe être un ton au deſſus du *ſol*, elle n'en eſt pas moins à une tierce diminuée. Au reſte, le réſultat de ce paragraphe n'eſt pas fort utile. 1°. il n'eſt vrai que ſur les inſtrumens tempérés: 2°. il ne peut faire trouver le nombre de *bémols* demandé, qu'à celui qui ſait déjà le nombre de dièzes: 3°. il y a des manières plus ſimples de trouver le nombre de dièzes & de *bémols* qui convient à une gamme. (Voyez *Bémol*, *Gamme*, *Tranſpoſition*.) (*M. Framery.*)

BÉMOL DOUBLE, *ou* DOUBLE BÉMOL. Quelquefois on trouve dans le courant d'une piece de muſique, dont la clef eſt armée de *bémols*, un *bemol* devant une note qui eſt déjà bémoliſée à la clef: on trouve même un double *bémol* ainſi, *bb*. Ces marques indiquent qu'il faut baiſſer ce ton de deux ſemi-tons mineurs, car un *bémol* le baiſſe d'un ſemi-ton mineur: par exemple, un *ſi* précédé d'un double *bémol*, ou d'un ſeul, quand il en a déjà un à la clef, devient à peu-près un *la*; je dis à-peu-près, car pour devenir *la*, il faudroit qu'il fût abaiſſé d'un ſemi-ton majeur & d'un mineur, & il ne l'eſt que de deux mineurs.

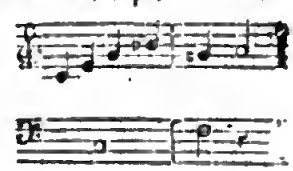
Il eſt à remarquer qu'à la rigueur, le double *bémol* ou *bb*, eſt un ſigne inutile; car on ne peut mettre ce ſigne que devant une note déjà bémoliſée, ſoit à la clef, ſoit par accident; & dans ce cas, un ſeul *bemol* ſuffit: mais comme on ſe ſert très rarement du double *bémol*, & que par conſéquent les concertans y ſont peu faits, on écrit toujours le *bb*, pour prévenir toute équivoque.

Voici ce qui donne lieu au *double bémol*.

Pour former une échelle diatonique ſemblable à celle d'*ut*, en commençant par *fa*, il faut bémoliſer le *ſi*, afin qu'il y ait une quarte juſte de *fa* à *ſi b*, comme d'*ut* à *fa*. Or, ſi l'on veut former une ſemblable échelle, en commençant par *fa b*, la quarte de *fa b* à *ſi b*, ſera triton ou trop forte d'un ſemi-ton mineur. Il faudra donc encore abaiſſer le *ſi b* d'un ſemi-ton mineur, c'eſt-à-dire, le faire précéder d'un nouveau *bemol*.

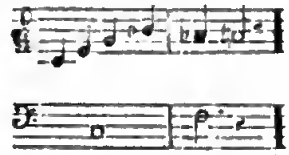
Quelques muſiciens ont voulu introduire l'uſage de marquer le *double bémol* par un *b* tout noir, ainſi 𝅘𝅥𝅯; mais le *b b* a prévalu avec raiſon, un copiſte pouvant aiſément noircir un *b* par un défaut de ſa plume. Nous parlerons, au mot *Syſtême*, de l'idée qu'on doit ſe former de l'uſage des *doubles bémols*. (*M. de Caſtilhon.*)

* Le *double b* eſt l'oppoſé du double dièze (voyez ce mot,) & s'emploie en raiſon inverſe; mais il eſt d'un uſage moins fréquent, en ce qu'on emploie ſouvent le double dièze comme note de goût indépendante de l'harmonie; au lieu que le *bémol* ne paroît jamais ſans indiquer réellement une modulation. Ce qui multiplie encore l'emploi du dièze, c'eſt qu'il tient ſouvent la place du *bémol*, comme dans l'exemple ſuivant:



où le *ſol dièze* n'eſt véritablement qu'un *la b*. Ce

sol dièze qui seroit parfaitement étranger à la modulation du *fa* sur lequel la basse fait une cadence parfaite, n'y peut paroître même comme note de goût. Mais comme *la bémol*, il fait la tierce du ton de *fa* d'abord mineure, & ensuite majeure. Voyez l'exemple :



Le cas cité par M. de Castilhon, où le *double bémol* peut être nécessaire, est juste, mais il est fort rare : on ne s'avise guères d'écrire en *fa bémol* ; mais il en est d'autres qui peuvent se rencontrer plus fréquemment. Par exemple, dans un morceau en *fa* naturel mineur, on passe très-bien en *la bémol*, delà en *re bémol*, par une marche qui peut être mineure, & qui nécessite le *double bémol*. Exemple :

(*M. Framery.*)

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une note d'un *bémol*, ou armer la clef par *bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la clef pour le ton de *fa*. (*J. J. Rousseau.*)

* Il n'est guère usité que dans le premier sens.

BÉOTIEN. Pollux (*Onomast. liv. IV, chap.* 9,) met le mode *béotien* au nombre de ceux qui tirent leur nom de la nation où ils furent d'abord en usage ; il ajoute que c'étoit un des modes ou nomes dont se servoit Terpandre ; par conséquent le nome *béotien* étoit propre aux Cithares. (*M. de Castilhon.*)

BERGAMASQUE, *f. f.* nom d'une danse & d'un air de danse italien, qui, sans doute, tire son origine de Bergame. L'air est vif. (*M. de Castilhon.*)

BI. Syllabe dont quelques musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez *Si* & *Bobisatio.*) (*J. J. Rousseau.*)

BIBLIOTHEQUE MUSICALE. Depuis la renaissance de la musique en Europe, il s'est conservé comme une chaine & une série assez exacte des ouvrages de théorie ; mais ceux qui ont formé les grandes *bibliothèques* ont été fort négligens à l'égard des compositions musicales. Dans le dernier siècle, l'empereur Léopold à Vienne, & l'électeur de Bavière à Munich, avoient commencé de former chacun une *bibliothèque musicale* ; mais toutes deux, négligées depuis longtems, sont maintenant dans un état de confusion & d'imperfection déplorable.

Le compositeur Gazman, maître de chapelle de l'empereur Joseph II, a dit à M. Burney, que plusieurs ouvrages des anciens maîtres ont été volés, dans la *bibliothèque* de Vienne, par des musiciens sans génie, qui, après avoir employé les meilleurs motifs & les plus beaux passages, comme s'ils les avoient inventés, ont détruit les originaux, ce qu'il avoit découvert par les anciens catalogues où étoient inscrits un très-grand nombre d'ouvrages, qu'il n'avoit jamais pu retrouver.

On ne sera pas fâché de trouver ici les idées du docteur Burney sur ce que pourroit être une collection de cette espèce.

Il n'y a dans aucune *bibliothèque*, publique ou privée de l'Europe, une suite complette des compositions des meilleurs maîtres, depuis la naissance du contre-point jusqu'à présent. Quoique plusieurs particuliers aient eu la fantaisie d'accumuler des curiosités musicales, ils ont rarement étendu leurs idées jusqu'à l'universalité des productions de l'art : ensorte que peu d'entre eux ont complétté plus d'une classe ou d'une espèce d'ouvrages ; & même à la mort des propriétaires, ces collections partielles se sont ordinairement dispersées.

Quant aux grandes *bibliothèques*, telles que celle du roi à Paris, la *bibliothèque* Bodléienne, & celle du Musæum en Angleterre, &c., il semble que la musique devroit y être mise de pair avec les autres sciences & arts, dont on y trouve toutes les productions qui ont un caractère & qui sont de quelque importance. Dans toute grande collection de tableaux, on se procure au moins quelques originaux de chaque grand peintre ; & nulle *bibliothèque*, même particulière, n'est sensée complette s'il y manque les ouvrages d'un seul poëte de quelque réputation.

Pour former une *bibliothèque* complette de musique qui pût aider les étudians, satisfaire les curieux, instruire les historiens & fournir des points de comparaison entre les différens états où l'art s'est trouvé à chaque période de son existence, il faudroit qu'à mesure que les livres pourroient être rassemblés, on les classât à-peu-près de la manière suivante :

Messes . . . . . *Motets*	en latin,	depuis la naissance du contre-point jusqu'à l'année 1500.
Madrigaux, & *Chansons* à voix seule ou en parties.	en langages modernes,	

Suite des mêmes collections jusqu'à l'année 1600, en y ajoutant les versets, les antiennes &

les pſalmodies, tant à voix ſeule qu'à deux ou pluſieurs voix, en langues vulgaires, françoiſe, Angloiſe, &c.

Les mêmes, continuées juſqu'à l'année 1700, avec les additions ſuivantes :

Maſcarades . . . . . }
Intermèdes . . . . . }
Serenades . . . . . } dans toutes les
Opéras ſérieux & comiques, } langues modernes.
Oratorios . . . . . }
Cantates . . . . . }

Fantaiſies & *Caprices* pour divers inſtrumens.

Enfin, les mêmes collections depuis 1700 juſqu'à nos jours, avec ces additions nouvelles :

Symphonies & *Ouvertures.*
Concertos, avec partie principale pour quelque inſtrument particulier.
Symphonies concertantes.
Quintetti.
Quatuors.
Duos.
Sonates.
Solos, pour tous les inſtrumens pour leſquels on a compoſé de la muſique.
Préludes & *Caprices* pour l'orgue.
Leçons & *Solfèges* pour les inſtrumens & pour les voix, &c. &c.

Toute muſique publiée en parties ſéparées ſeroit miſe en partition ; toute muſique publiée en partition ſeroit tirée en parties, prête à être également ſoumiſe à l'œil & à l'oreille, à l'examen des théoriciens, & aux eſſais des exécutans.

Pour que la ſcience & la critique puſſent être d'accord avec le méchaniſme & la pratique de l'art, on joindroit à ces collections celles de tous les traités ou eſſais qui ont été écrits ſur la muſique, dans toutes les langues, mortes & vivantes ; on les arrangeroit dans un ordre chronologique, & on leur aſſigneroit une place particuliere dans la *bibliothèque*. On y raſſembleroit non-ſeulement tout ce qui a été imprimé, mais toutes les copies qu'on pourroit ſe procurer des manuſcrits épars dans toutes les *bibliothèques* de l'Europe.

Le bibliothécaire ou garde de cette *bibliothèque*, devroit être homme de lettres & muſicien, auſſi inſtruit de la théorie que de la pratique de l'art, afin de ſentir le prix des productions qui lui ſeroient confiées ; d'être en état de diriger & même de revoir la copie des partitions en parties ſéparées, & des parties ſéparées en partition ; d'expliquer les difficultés aux ignorans, & de déployer les curioſités aux yeux des gens inſtruits ; enfin, de connoître le rang que chaque compoſiteur doit occuper dans ſa claſſe, & même de fixer dans des notices exactes & préciſes le degré de reſpect que ces compoſiteurs ont obtenu de leurs contemporains, & qu'ils ont droit d'attendre de la poſtérité. (*M. Ginguené.*)

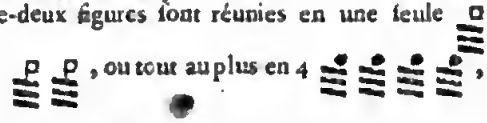
BINAIRE, *adj.* On appelle ainſi la meſure à deux tems, ou celle qui ſe partage en deux tems égaux ; elle eſt oppoſée à la *triple* ou *meſure ternaire*. La meſure *binaire* étoit appellée imparfaite, & la meſure ternaire avoit le titre de parfaite, parce que les anciens prétendoient que le nombre *trois* qui ne ſe diviſe point, eſt plus parfait que le nombre deux. C'eſt pour cette raiſon qu'ils marquoient la meſure ternaire par un cercle diviſé Φ ou par un cercle avec un point au milieu ⊙, ou par un cercle ſimple, comme la plus parfaite de toutes les figures ; & la meſure *binaire* par un demi-cercle ou cercle imparfait, ſoit ſimple ☾, ou avec un point ☾ ou traverſé au milieu ☾ ; c'eſt delà que nous ſont venues nos meſures à deux & à quatre tems exprimés par un C ou par un C barré ¢. (*M. Framery.*)

BIS, mot latin qui ſignifie *deux fois*, & dont on ſe ſert en muſique, ſoit pour faire recommencer un air quand il eſt fini, en diſant *bis* à celui qui l'a chanté, & alors *bis* & *da capo* ſignifient la même choſe ; ſoit pour marquer, dans une pièce de muſique, qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de ſuite, & alors on l'écrit au-deſſus du trait de chant qu'on a ſoin de renfermer entre deux marques, afin que le muſicien ſache où commence & finit le *bis*. On met encore *bis* à côté d'un vers d'une chanſon qui doit être chantée deux fois. (*M. de Caſtilhon.*)

* Il n'y a pas deux ſiècles que la muſique s'aſſocie avec notre langue françoiſe. Auparavant on ne compoſoit preſque que pour l'égliſe & ſur des paroles latines ; auſſi tous les mots indicatifs étoient-ils en latin, comme *duo*, *trio*, *quatuor*, *ad libitum*, &c. La muſique dramatique ayant fait enſuite en Italie des progrès beaucoup plus rapides qu'en France, on voulut en adopter le nouveau ſtyle, & on en emprunta preſque toutes les expreſſions. On crut même long-tems qu'un morceau étoit dans le goût italien, parce qu'on l'avoit terminé par une finale à l'italienne, & ſur-tout parce qu'on avoit employé cette langue pour indiquer les mouvemens, &c. ; delà cette bigarrure d'idiômes qui s'eſt introduite dans la nomenclature de la muſique, & à laquelle il ſeroit bien tems de renoncer. (*M. Framery.*)

BISCROME, *ſ. f.* Mot italien qui ſignifie *triples-croches*. Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de notes égales & de plus grande valeur que des triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en triples-croches les valeurs de toutes ces notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier tems. C'eſt une invention des auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez *Crochet*,) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Si les copiſtes ont adopté cet uſage, c'eſt moins *pour épargner le papier & la peine* que pour rendre la lecture plus claire & d'une plus facile exécution. Qu'une meſure ſoit compoſée de 32 triples croches toutes ſur le même degré, il eſt impoſſible à l'œil de les diſtinguer chacune ſéparément, il n'en embraſſe que l'enſemble. Si donc ces trente-deux figures ſont réunies en une ſeule



en 2 , ou tout au plus en 4 ,

il ſera bien plus facile de voir que la meſure entiere n'eſt occupée que par une ſeule corde, dont les barres tranſverſales déterminent le mouvement. Si au contraire parmi ces trente-deux notes, il y en a quelques-unes qui changent de degré, comme dans cet exemple :

l'œil ſera averti d'y prendre garde, par cela ſeul qu'elles ſeront toutes exprimées.

BISCROME eſt le pluriel de *Biſcroma* ; & l'on ne ſait trop pourquoi Rouſſeau a préféré d'employer ce mot au pluriel dans ſon article. Il eſt compoſé du mot latin *bis*, *deux fois*, & du mot grec CHRÔMA, *couleur*. On peut être embarraſſé de ſavoir comment la réunion de ces deux mots peut ſignifier *triple croche* plutôt que double. En voici la raiſon :

Les anciens diviſoient leurs notes dans cet ordre.

La *maxime*, qui valoit huit meſures.

La *longue*, qui en valoit quatre, & qui par conſéquent repréſentoit la moitié de la *maxime*.

La *brève* ou *quarrée*, moitié de la *longue*.

Le *ſemi-brève* ou *ronde*, moitié de la *brève*.

La *minime* ou *blanche*, moitié de la *ronde*.

Cette *minime*, ainſi que ſon nom l'indique, a été long tems le ſigne de la plus petite diviſion, parce que le peu d'habitude de cet art, ou l'emploi grave qu'on en faiſoit ne permettoit pas encore les mouvemens rapides. Mais à meſure que ces mouvemens ſe ſont introduits, il a fallu inventer de nouvelles ſubdiviſions. On a exprimé la moitié d'une *minime* par une *blanche* crochée, ou par une *noire* nommée *ofcuro* ou *ofcurato*. La moitié de la *noire* a été *croche* ou *noire crochée* ; c'eſt pourquoi on lui a donné le nom de CHRÔMA, *couleur*, afin de diſtinguer la *noire crochée* de la *blanche crochée*. La double croche, moitié de la croche, a été nommée *ſemi-croma*, & la triple croche *biſcroma*, c'eſt à-dire, double en valeur inverſe de la *ſemi-croma*. Tout cela n'eſt pas fort clair, mais il n'y a point d'art qui ait éprouvé autant que la muſique les mauvais effets du tâtonnement & de l'ignorance. (*M. Framery.*)

BLANCHE, *ſ. f.* C'eſt le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde, & qui s'écrit ainſi 𝅗𝅥. (Voyez *Notes*, *Valeur des notes*, *Meſure*.) (*M. Framery.*)

BOBISATIO, *ou* BOCEDISATIO. Ce mot avoit été inventé pour exprimer l'action de ſolfier avec les ſept ſyllabes, *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, au lieu des ſix, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*. Cette façon de ſolfier étoit en uſage dans les Pays-Bas au commencement du XVIIe ſiècle ; elle avoit deux avantages aſſez conſidérables ſur la manière de ſolfier de l'Arretin, alors en uſage.

1°. Elle rendoit les mutations inutiles.

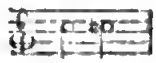
2°. Dans quelqu'ordre qu'on place ces ſept ſyllables, jamais deux voyelles ne ſe rencontrent, ce qui eſt une grande commodité pour ſolfier des notes brèves. (*M. de Caſtilhon.*)

* Ces avantages ne ſont pas les ſeuls que l'on trouveroit à changer la dénomination des notes de la gamme : ils ne ſont pas même les plus importans ; & quoique pluſieurs auteurs s'en ſoient occupés, il ne paroît pas qu'ils aient ſongé à tirer tout le parti convenable de cette idée, ni à en prévenir tous les inconvéniens. (Voyez *Bebiſatio*.)

Lorſque l'Arretin Guido arrangea notre ſyſtême actuel de muſique, les ſix notes *ut re mi fa ſol la* lui ſuffiſoient au moyen des muances (voyez ce mot) ſoit qu'il les ait priſes dans l'hymne de Saint Jean *Ut queant laxis*, comme on le croit communément, ſoit qu'elles exiſtaſſent déjà, ſuivant l'opinion de M. Poinſinet de Sivry, dans ſon *Origine des ſociétés*. Comme la muſique alors moduloit peu & que les modulations n'étoient point exprimées en ſolfiant, puiſque toute note ſenſible s'appelloit *mi*, les noms des notes étoient vé itablement indifférens. Depuis, on a ſenti le prodigieux embarras des muances ; on s'y eſt ſouſtrait par l'invention de la ſeptième note *ſi*, de manière que la gamme s'eſt trouvée complette. Mais en abandonnant les muances, on en conſerva quelque choſe : ce fut la méthode de chanter par tranſpoſition. (voyez ce mot) La gamme principale, quelle qu'en fût la tonique, étoit toujours celle d'*ut* en majeur, & celle de *la* en mineur ; de ſorte que ſi le ton étoit *mi*, ce *mi* s'appelloit *ut*, & toutes les autres notes de l'échelle changeoient de nom de la même manière ; mais il en naiſſoit une grande confuſion dans les idées. Le nom d'une note ne repréſentoit plus un ſon permanent & déterminé. Toutes les cordes de notre ſyſtême muſical pouvoient, tour à tour, porter le même nom Cela étoit encore plus incommode pour les inſtrumens, car chaque poſition des doigts devant être repréſentée par le nom fixe d'une note, ſi ce nom varioit à chaque modulation, on ne ſavoit jamais où l'on en étoit. D'ailleurs, cette méthode obligeoit les lecteurs à

Digitized by Google

être également familiers avec toutes les clefs, ce qui rendoit l'étude de la muſique beaucoup plus longue & plus difficile. On a donc renoncé à la tranſpoſition comme aux nuances ; mais il en reſte un inconvenient auquel on n'a pas remédié, c'eſt celui de donner à des notes, en ſolfiant, un nom qu'elles ne doivent pas porter, d'appeller *ut*, par exemple un *ut dièze*, & dans cette progreſſion chromatique,



de donner le même nom à deux ſons fort différens.

Notre gamme a ſept ſons, mais chacun de ces ſons peut être élevé d'un ſemi-ton mineur, par le moyen d'un dièze, ou baiſſé dans une proportion ſemblable par le moyen d'un bémol. C'eſt ce qui conſtitue l'échelle de vingt-un ſons, ſeules diviſions que puiſſe avoir l'octave. Or, chacun de ces ſons a beſoin d'un nom fixe pour être reconnu, & c'eſt un avantage que n'a point la méthode propoſée au mot ci-deſſus. Son auteur s'eſt contenté de ſubſtituer des ſyllabes à des ſyllabes, & les ſiennes, nées d'un pur caprice, n'ont ſur les premières que le petit mérite d'éviter les hiatus. La méthode propoſée au mot *Bebiſatio* ſeroit plus avantageuſe en ce qu'elle donne des noms à une plus grande quantité des ſons de l'échelle ; mais elle a le défaut d'être peu ſonore, déſagréable à prononcer, & d'être, comme l'autre, entièrement arbitraire ; de ſorte que les muſiciens habitués aux noms d'uſage ſe détermineroient avec peine à les quitter pour d'autres qui n'y ont aucun rapport, & à faire une nouvelle étude pour apprendre à ſolfier. D'ailleurs, puiſque *Daniel Hiſter* a inventé des noms pour les notes naturelles & pour les notes dièzées, pourquoi n'en a-t-il pas donné de même aux notes baiſſées par bémol ?

Nous propoſerons ici une nouvelle nomenclature pour tous les ſons de l'échelle, qui nous ſemble réunir tous les avantages que l'on deſire, ſans avoir aucun des inconvéniens qu'il falloit éviter. Nous pouvons aſſurer même, d'après l'expérience, qu'elle apprend à ſolfier avec beaucoup plus de facilité.

Les notes *ut re mi fa ſol la ſi* nous ſerviront de baſe, & ce que nous en conſerverons rendra nos nouveaux noms plus faciles à retenir.

Le défaut général de ces noms eſt d'être ſourd & de produire des *hiatus* & des cacophonies, par le choc des voyelles ou des conſonnes entre elles ; ne prenons donc de ces notes que leur conſonne dont nous ferons l'initiale ; terminons chacune par une voyelle, & que cette voyelle ſoit toujours *a* pour les cordes naturelles ; *è* pour les cordes dièzées, & *o* pour les bémols : le ſon *a* eſt ouvert & ſonore, il rendra le ſolfege facile & brillant. Le ſon *è*, par ſon élévation, peindra en quelque ſorte l'image du dièze, comme le ſon obſcur & couvert de l'*o*, celle du bémol.

Ainſi avec le *t* qui termine l'*ut* & qui commencera le nouveau nom, nous aurons la ſyllabe *ta* ; *re* deviendra *ra* ; *mi* ſe changera en *ma* ; nous garderons *fa* tel qu'il eſt. Le *ſol* s'appellera *ſa*. Nous n'avons de même pour le *la* aucun changement à faire. Il en faut un pour le *ſi* ; nous ne pouvons l'appeller *ſa*, puiſque c'eſt le nom du *ſol*. Nous ſommes donc obligés de lui en donner un de fantaiſie, & ce ſera *ja*.

Ces ſyllabes ta ra ma fa ſa la ja, repréſentant *ut re mi fa ſol la ſi*, deviendront tè ré mè fè ſè lè jé lorſqu'elles auront un dièze ; & to, ro, mo, fo, ſo, lo, jo, lorſqu'elles auront un bémol.

Par ce moyen, loin d'obliger les muſiciens d'oublier les ſept noms de nos notes, la mémoire qu'ils en conſerveroient les aideroit à retenir les nouveaux noms.

Si cette nomenclature étoit quelque jour adoptée, elle feroit diſparoître beaucoup d'équivoques & d'obſcurités qui ſe rencontrent dans la muſique à chaque inſtant.

Si vous avez à ſolfier un paſſage tel que les ſuivants :

les ſyllabes *ut mi fa re mi fa ſol*, ni celles-ci *ſol fa mi re ut ſi la*, n'avertiſſent point votre oreille des changemens de modulation qu'a ſubis ce paſſage ; elle en auroit le plus prompt ſentiment avec les noms propoſés, & l'on courroit moins de riſque de chanter faux en employant pour ce paſſage les ſyllabes ta ma fa ra ma *fe* ſa, ſa fa ma ra ta *jo* la.

Qu'on entende ſolfier ce paſſage :

avec les noms ordinaires mi fa ſol la ſol mi, on n'aura pas une juſte idée du Ton ; on ne ſaura ſi c'eſt celui de *mi* bémol, ou celui de *mi* appellé par quelques muſiciens *grand dièze*. Les mots *dyſimi*, *élaſa*, obvient à cette incertitude, mais on ne peut les employer en ſolfiant. Les ſyllabes mi fa ſa lo ſa mo, détruiſent toute équivoque. (Voyez au ſurplus le mot *ſolfier*.)

Cette manière de nommer les notes eſt ſimple, claire & préciſe. Elle eſt extrêmement facile à retenir. Un bon lecteur n'a pas beſoin de plus de deux heures d'exercice pour s'habituer autant à ces noms nouveaux qu'aux anciens ; cependant nous doutons qu'elle ſoit adoptée, parce que ceux qui profeſſent la muſique ne mettent en général

aucun intérêt à la perfectionner. On ne connoit bien les difficultés d'un art que quand on les a ſurmontées, & alors il ſemble qu'on ne ſe ſoucie plus de les applanir. On croiroit diminuer le mérite de ſes connoiſſances, en procurant aux autres plus de facilité à les acquérir. (*M. Framery.*)

BOMBIX, eſpèce de chalumeau des Grecs fort difficile à jouer, à cauſe de ſa longueur; on le connoiſſoit déjà du tems d'Ariſtote, car ce philoſophe en parle. Le *bombix* étoit fait d'une eſpèce de roſeau appellé en latin *calamus*, d'où eſt venu probablement le mot françois *chalumeau*. Barthelin, au chap. 5 de ſon traité *De tibiis veterum*, rapporte que quelques auteurs veulent que Pollux, dans ſon *Onomaſticon*, donne à entendre que l'eſpèce de flûte appellée *bombix* avoit deux parties de plus que les autres; ſavoir, l'*olmos* & l'*enpholmie*. La première ſignifioit apparemment la bouche ou l'embouchure; la ſeconde, la partie de la flûte qui eſt au deſſous de la glotte, & la glotte même ſuivant Heſychius. Cette conjecture me ſemble fauſſe; car, comment imaginer que les autres flûtes n'euſſent ni embouchure, ni glotte? Quelques écrivains prétendent que le *bombix* fut une eſpèce de roſeau femelle dont on faiſoit les glottes ou anches. (*M. de Caſtilhon.*)

BOMBO, *ſ. m.* Les italiens entendent par le mot *bombo*, la répétition d'une note ſur le même degré; par exemple, lorſqu'au lieu de donner *ut* & de ſoutenir ce ton la valeur d'une blanche, on le fait entendre huit fois, comme s'il y avoit huit doubles croches. La voix fait le *bombo* par des coups de goſier très-doux; les inſtrumens à vent, en augmentant un tant ſoit peu le volume d'air à chaque double croche ou note brève; & les inſtrumens à cordes, en appuyant un peu l'archet à chaque diviſion. Le *bombo* fait pour la voix & les inſtrumens ce que le tremblement fait pour l'orgue; ainſi c'eſt le même agrément qu'on appelloit autrefois *tremolo*. (Voyez *Tremblement*) Il eſt vrai qu'aujourd'hui l'on ne ſe ſert plus du mot, mais la choſe eſt reſtée, & on la marque par autant de notes différentes qu'on veut, toutes d'égale valeur & toutes couvertes d'une liaiſon ou chapeau; chaque note eſt de plus marquée d'un point au-deſſus. (*M. de Caſtilhon.*)

BON, *adj.* TEMS BON. C'eſt le premier tems de la meſure binaire; le premier & le troiſième de la meſure à quatre tems, & le premier de la meſure ternaire. Il eſt oppoſé au tems mauvais. L'uſage les diſtingue aujourd'hui par les dénonciations de tems fort & de tems foible. C'eſt ſur le tems *bon* que doit ſe réſoudre une diſſonance préparée ſur le tems mauvais. Remarquez que dans ce cas l'adjectif doit ſuivre le ſubſtantif, & qu'on ne pourroit dire le *bon tems* au lieu du *tems bon*. (*M. Framery.*)

BOUFFON, *Opéra* BOUFFON. C'eſt le titre que l'on donne à un certain genre de drame lyrique, en oppoſition avec le genre ſérieux. Cette dénomination eſt particuliérement en uſage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames françois de ce genre s'appellent plus ordinairement Opéra-comiques.

Il ne nous paroit pas douteux que ce mot *bouffon*, en italien *buffo*, ne vienne du mot latin *boſſo* que l'on donnoit à ceux qui paroiſſoient ſur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des ſoufflets. Comme le but de cette action étoit de provoquer le rire, & comme le rire lui-même, lorſqu'il éclate après avoir été contraint quelque tems, produit ce gonflement des joues, d'où eſt née l'expreſſion *bouffer de rire*, on a donné le nom de *bouffon* à ceux qui faiſoient métier d'exciter le rire, & aux ouvrages écrits dans la même intention.

Les drames de ce genre ſont appellés en Italie, par les poëtes, *dramma giocoſo*, & par les muſiciens *opera buffa*, ou *burletta*, c'eſt-à-dire, *œuvre bouffonne*; & il eſt aſſez bizarre que nous ayons adopté ce mot *opera* ſans épithète, pour déſigner un drame lyrique du genre ſérieux, comme ſi c'étoit l'*œuvre* par excellence.

On peut juger de la différence eſſentielle qui ſe trouve entre les drames lyriques italiens & françois, d'après leurs dénominations diverſes. Ces drames portent chez nous le titre d'*opéra-ballet*, *tragédie-opéra*; parce que dans les uns, la danſe, qui devroit tout au plus y paroître comme acceſſoire, en fut ſouvent l'objet principal, & que nous avons tâché de conſerver aux autres le ton & les formes de la tragédie. En Italie, où il n'eſt pas permis au poëte d'enſanglanter la ſcène, on s'eſt contenté de déſigner le genre noble par le mot de drame ſérieux.

La même diverſité ſe remarque dans les ouvrages du genre gai. Ceux que l'on fait en France tiennent beaucoup de la comédie. On y recherche des ſituations plaiſantes, mais ſans caricature; le dialogue doit en être ſimple, naturel, exciter plutôt le rire de l'eſprit que celui de la déraiſon; & ces ſortes d'ouvrages portent le titre d'*opéra-comiques*. En Italie, au contraire, on s'inquiete peu de la vérité, & même de la vraiſemblance; plus le perſonnage, plus les ſituations s'en écartent, plus l'auteur approche de ſon but, celui de forcer le rire aux éclats; le ridicule eſt tout ce que l'on cherche, en prenant ce mot dans ſon acception propre. Auſſi donne-t-on à un drame de ce genre le titre d'*opera-buffa*, que nous avons traduit par *opéra-bouffon*.

L'invention de l'opéra-bouffon, en Italie, ne date guère que du commencement de ce ſiècle. On commença par des ſcènes comiques à deux perſonnages, liées à peine entre elles par un fil très-léger, que l'on exécuta en place de ballet dans les entre actes des opéra ſérieux: elles portoient alors le titre de *ſcene buffe*. Le fameux *Vinci* en fit un des premiers, & fut celui qui s'y diſtin-

Digitized by Google

gua le plus. Bientôt le ſuccès de cette tentative engagea les auteurs à donner à ces ſcènes plus de conſiſtance. L'intrigue en fut plus forte, plus ſuivie; on y employa juſqu'à trois & même quatre perſonnages; & ces ouvrages, toujours diviſés en deux parties, s'appellerent *intermezzi*, intermèdes, eu égard à la place où on les exécutoit. C'eſt aſſurément une imagination bien antidramatique, de diviſer ainſi une action par une action tout-à-fait étrangère; c'étoit avoir bien envie d'anéantir l'intérêt de la grande pièce, que de la couper ainſi par un nouvel intérêt.

Quoi qu'il en ſoit, ce genre plut beaucoup, parce qu'il donnoit l'occaſion de varier extrêmement les tons & les formes de la muſique. Nous oſons avancer, ſans crainte d'être contredits, que l'*opéra bouffon* eſt celui que les compoſiteurs italiens ont le plus perfectionné. La raiſon en eſt ſenſible. L'expreſſion noble eſt beaucoup moins variée que l'expreſſion comique: l'*opéra bouffon* peut traiter les mêmes paſſions que l'opéra ſérieux, la tendreſſe, la douleur, la colère; mais la gaîté, cette paſſion ſi féconde, mais les tableaux, les ſituations, les caricatures même qu'elle amène, ſont interdites à ce dernier.

Une autre circonſtance qui a déterminé encore plutôt la perfection du ſtyle comique, c'eſt l'imperfection des chanteurs deſtinés à l'exécuter. Quand un virtuoſe italien eſt parvenu dans ſon art à un certain degré de mérite & de célébrité, le genre ſérieux eſt celui auquel il ſe conſacre. L'agilité du goſier, la variété des tournures, une expreſſion momentanée, circonſcrite dans un paſſage ou tout au plus dans l'étendue d'un morceau, voilà tout ce qu'il cherche. Il n'eſt pas capable de faire le moindre ſacrifice à l'action dramatique; auſſi mauvais acteur qu'il eſt chanteur excellent, ſon orgueil ne lui permet pas de croire qu'il lui reſte rien à faire, ni d'écouter aucun conſeil, & le peuple ébloui de ſes tours de force, en le comblant d'applaudiſſemens, le diſpenſe de cultiver un autre talent. Voilà les ſujets pour leſquels les compoſiteurs italiens ſont obligés d'écrire dans le genre noble; & loin de pouvoir en obtenir une expreſſion continue, il faut qu'ils immolent tout ce qu'ils ont d'ame au deſir que ces chanteurs ont de briller: delà cette monotonie qu'on reproche ſouvent aux airs ſérieux. Ce ſont les chanteurs eux-mêmes qui en ont preſcrit le ton, la forme, & quelquefois les paſſages.

Dans le genre *bouffon*, au contraire, les chanteurs moins habiles, moins célèbres, & par conſéquent moins inſolens, ſe ſoumettent davantage à la ſubordination qu'ils doivent au compoſiteur. Celui-ci, plus libre à l'égard des voix, ſe livre davantage à l'orcheſtre. C'eſt dans ce genre d'ouvrage que les maîtres ont ſu tirer de la ſymphonie des effets ſi beaux & ſi variés. C'eſt là que, n'étant point forcés de ſacrifier à l'orgueil des deux premiers ſujets le talent de tous les autres, ils ont pu faire de ces morceaux où les ſcènes en ſe ſuccédant par des incidens multipliés & rapides, changent de ſtyle, de caractère; où le dialogue s'enchaine avec eſprit & avec art, & où tous les perſonnages, quelquefois raſſemblés, font ſuccéder aux graces de la mélodie ce que l'harmonie a de plus impoſant; ces finals, en un mot, l'une des plus belles inventions de l'art lyrico-dramatique, cette ſource inépuiſable d'effets & de contraſtes, auxquels le genre noble ſe refuſe preſque toujours. (Voyez *final*.)

Quoiqu'on n'eût pas encore cette reſſource dans les premiers intermèdes, à cauſe du peu d'acteurs qu'on y employoit; on peut voir dans ceux qui ſont venus juſqu'à nous, comme la *ſerva padrona*, la *zingara*, & d'autres, tout ce que ce genre avoit déjà d'agréable. *Leo*, *Pergoleſi*, *Haſſe* le ſaxon, plus excellent encore, s'y firent un nom immortel. Peu à peu les moyens s'étendirent, on multiplia les perſonnages; & ce fut alors qu'un homme, peu connu parmi nous, mais d'un génie original & fécond, que *Logroſcino* donna la véritable idée de ce que pouvoit devenir cette eſpèce d'ouvrage. Ce fut lui qui, le premier, imagina de terminer chaque acte par un morceau où le motif, établi d'abord par une voix ſeule, ſe développoit enſuite à deux, à trois, à quatre, coupé ſans ceſſe par des chants nouveaux, ſans ceſſe ramené ſous toutes les formes de la mélodie & de l'harmonie, & finiſſoit par devenir la matière d'un chœur du plus grand effet.

Enfin, ce genre parut atteindre ſon degré de mérite en 1760, lorſque M. Piccinni donna la *Buona figliuola*. M. Goldoni, qui réformoit en Italie la comédie parlée, crut pouvoir étendre ſes améliorations juſques ſur les *opéra bouffons*, & ſubſtituer à des caricatures dénuées de liaiſon & de vraiſemblance, une intrigue raiſonnable qui réunit l'intérêt à la gaîté, dont les caractères fuſſent vrais, & où les perſonnages deſtinés à exciter l'attendriſſement fuſſent exempts de ce ridicule qu'il répandit ſur les autres. M. Piccinni comprit & ſeconda parfaitement ſes intentions. Il diſtingua le caractère de ſes acteurs par le ſtyle de ſes airs, & ſut allier, ſans diſparate, le pathétique le plus touchant aux gentilleſſes de la gaîté. Les finals n'en avoient pas encore cette variété de mouvemens & de ſituations qu'on leur a donnés depuis, & qui les rendent ſi admirables; mais c'eſt au même M. Piccinni que cette invention eſt due; & ce fut cette même année 1760, ſur le théâtre de Naples, qu'il l'exécuta pour la première fois, comme on peut le voir au mot *final*.

La *Buona figliuola*, qui parut ſur les théâtres d'Italie plus ſouvent qu'aucun autre ouvrage, ſervit long-temps, pour les paroles & pour la muſique, de modèle à tout ce qu'on écrivoit. Il y a un ſommeil dans la *Bonne fille*: par-tout on voulut avoir un ſommeil. Les perſonnages y ſont égarés dans une forêt: par-tout encore cette ſituation a été copiée, &c. Heureux, dit Voltaire, l'ouvrage dont quel-

ques phraſes paſſent en proverbe. Heureux auſſi ſans doute celui qui fait époque & amène la perfection de l'art. C'eſt un honneur qui eſt dû à la *Buona figliuola*.

C'eſt à l'*opéra bouffon* italien que nous devons la plupart des révolutions arrivées dans notre muſique. Il parut en France au commencement de ce ſiècle, & ne produiſit guère que des querelles ſur la prééminence des deux muſiques. Il y revint vers 1750; & en excitant les mêmes querelles, il fit naître au moins quelques beaux. On imagina d'adapter des paroles françoiſes à cette muſique ravilſante, malgré l'opinion de Rouſſeau qui prétendoit que la mélodie italienne ne s'accommoderoit jamais du rithme françois. Les expériences heureuſes que l'on fit l'obligèrent de convenir que cette tentative pourroit réuſſir dans le genre comique; & depuis, le ſuccès d'Orphée, d'Iphigénie & d'Alceſte, lui prouva que dans les deux genres il avoit eu également tort.

La Servante-Maîtreſſe, la Bohémienne, & quelques autres ouvrages traduits & parodiés, réuſſirent aſſez pour engager les auteurs françois à travailler dans le même ſtyle. M. Dauvergne fit les *Troqueurs*, pièce dans laquelle la mélodie italienne, ainſi que la forme des morceaux, eſt aſſez bien imitée; mais on ſentit de bonne heure que ces ſortes d'ouvrages exigent un dialogue où puiſſent briller tour à tour l'eſprit, le naturel, la naïveté. Or, toutes ces qualités & la monotonie du récitatif vont mal enſemble. On retrancha donc le récitatif: & malgré l'aſſemblage bizarre de la parole & du chant ſe ſuccédant ſans ceſſe, il faut convenir que l'opéra comique y a beaucoup gagné. Cette diſparate, à laquelle on s'eſt bientôt accoutumé, a ceſſé d'être choquante; & la ſcène plus piquante, plus vraie, plus ſuſceptible de développemens, s'eſt animée d'un intérêt dont l'auroit privée le récitatif. L'italien Duni fit alors des opéra-comiques dans la forme actuelle, ſur le modèle, au récitatif près, de ceux de ſon pays, & ſon exemple fut ſuivi par les compoſiteurs nationaux.

Le degré de perfection qu'ils acquirent fit croire que le ſtyle noble pouvoit ſubir la même révolution. M. Philidor la tenta en donnant ſon Ernelinde; mais elle ne fut bien conſolidée que par les ouvrages de M. Gluck, & des maîtres italiens qui vinrent à l'appui.

Lorſque les bouffons italiens furent appellés à Paris, en 1779, ils n'apportèrent aucun changement au ſtyle de notre muſique, mais ils ſervirent au moins à en étendre, à en aſſurer le goût; cependant à aucune des trois époques ce ſpectacle n'a pu s'y ſoutenir. Ce n'eſt que depuis l'entrepriſe de 1789, époque à laquelle nous écrivons, que le ſuccès de ce genre paroît tout-à-fait aſſuré; encore ne croyons nous pas qu'il ſoit ſuſceptible d'un établiſſement fixe & durable. Le françois, très exercé dans l'art dramatique, poſſède à cet égard un goût très-délicat. Il ne pourra jamais ſe plaire aux plaiſanteries baſſes, exagérées, aux bouffonneries abſurdes des italiens. Les beautés de la muſique, à laquelle il eſt naturellement peu ſenſible, ne ſont pas ſuffiſantes pour les lui faire ſupporter. La différence des langues eſt encore un grand obſtacle. On ne s'amuſe pas long-tems de ce qu'on n'entend pas, & l'état actuel de notre muſique eſt aſſez avancé, ou du moins donne aſſez d'eſpérance, pour la préférer à une muſique même beaucoup mieux exécutée, dans un idiôme étranger. Les partiſans de l'opéra ital en en France ſont très-ardens, très-enthouſiaſtes, mais ils ne ſont pas nombreux; & pour qu'un théâtre proſpère, il ne ſuffit pas qu'on le vante, il faut qu'on y abonde. Les chanteurs italiens ſont très-chers, & ce n'eſt pas avec des éloges qu'on peut eſpérer de les payer. Nous croyons toujours que la ſeule manière de réuſſir dans une entrepriſe ſemblable, eſt de la faire dans un local commode mais peu vaſte, & qui puiſſe être toujours rempli; & de n'avoir les *bouffons* que trois ou quatre mois de l'année au plus. En ne les appellant ainſi que pour une ſaiſon, le goût des amateurs ſera ſatisfait ſans être raſſaſié. La privation qu'ils en éprouveroient pendant quelque tems ne ſervoit qu'à leur en faire mieux ſentir le mérite; c'en ſeroit aſſez pour former le talent de nos chanteurs & de nos jeunes compoſiteurs en leur offrant de bons modèles, & nous jouirions, dans cet eſpace, de tout ce que l'Italie, pendant toute l'année, auroit produit d'excellent. (*M. Framery.*)

BOUFFON, ſignifie encore le rôle comique d'une œuvre *bouffonne* en Italie. Il y a ordinairement dans chaque *burletta* un rôle d'homme & de femme *ſérieux*, *parte ſeria*; ce ſont les rôles nobles: un premier *bouffon* & une première *bouffonne*: *primo buffo* & *prima buffa*; les autres ſont des *bouffons* du ſecond ordre. Ce premier bouffon eſt, ou un *tenor*, ou plus ordinairement une baſſe. Le meilleur *bouffon* que l'on ait entendu en 1779 eſt il ſignor Caribaldi. C'étoit un tenore. Nous en avons deux maintenant, en 1790, au théâtre *de Monſieur*, qu'on peut regarder comme le meilleurs de l'Italie. Ce ſont deux baſſes. L'un, il ſignor Rafanelli, a le jeu le plus comique, le plus vrai, l'intelligence la plus parfaite qu'on ait peut-être jamais vue ſur aucun théâtre; l'autre, il ſignor Mandini, moins extraordinaire comme acteur, a de plus le mérite d'être un chanteur excellent.

Quoique le rôle *bouffon*, dans un opéra italien, ſoit toujours ridicule & même groteſque, cela n'empêche pas qu'il ne ſoit marquis ou comte, & preſque toujours l'amant préféré. En France c'eſt tout le contraire, un amant ridicule, loin d'intéreſſer, n'excite jamais que le mépris. (*M. Framery.*)

BOULE. Quelques muſiciens nomment *boule* ce que Broſſard appelle *grouppe*. (*M. de Caſtilhon*)

? BOULE, *ſ. f.* On appelloit autrefois ainſi un *grouppe*

grouppe de pluſieurs notes liées, montant ou deſcendant par degrés diatoniques, de la manière ſuivante.

Cela s'appelle auſſi *grouppe* & *buiſſon*. (*M. Framery.*)

BOUQUIN. CORNET A BOUQUIN. eſt un inſtrument groſſier dont ſe ſervent les pâtres dans quelques provinces pour raſſembler leurs troupeaux. On l'employoit autrefois dans les orcheſtres : les Italiens les nommoient *Cornettino*. On y a ſuppléé par les hautbois. (*M. Framery*).

BOURDON. Baſſe-continue qui raiſonne toujours ſur le même ton, comme ſont communément celles des airs appellés *muſettes*. (*J. J. Rouſſeau.*)

* C'eſt plutôt le nom des tuyaux ou cordes d'inſtrumens qui donnent toujours le même ſon dans le grave, comme dans les muſettes, les vieles, &c. (Voyez *tuſts ſolo*, *pédale*.)

Les anciens avoient une eſpèce de *bourdon* qui ſoutenoit le chant en faiſant ſonner l'octave & la quinte : *bourdon*, où ſe trouvoit auſſi la quarte par la ſituation de la corde du milieu, comme on l'apperçoit aiſément. Les anciens ne nous ont rien laiſſé par écrit touchant ces ſortes de *bourdons*. (*M. de Caſtilhon.*)

BOURRÉE. *f. f.* Sorte d'air propre à une danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette province. La *bourrée* eſt à deux temps gais, & commence par une noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danſes, deux parties, & quatre meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'air, on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier temps & la première du ſecond, par une blanche ſyncopée. (*J. J. Rouſſeau.*)

BOUSELIK. *f. m.* C'eſt le nom de l'un des modes arabes. Les compoſiteurs s'en ſervent pour les morceaux difficiles dans leur art. Huſſein Bigra, roi de Perſe, préféroit les trois modes *Bouſelik*, Huſſeind & Hiſpahan à tous les autres. (*M. Framery.*)

BOUSSOLE *harmonique*. Voyez PLANISPHÈRE.

BOUTADE, *f. f.* Ancienne ſorte de petit ballet qu'on exécutoit, ou qu'on paroiſſoit exécuter, impromptu. Les muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs inſtrumens, & qu'on appelloit autrement *caprice*, *fantaiſie*. (V. *ces mots.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

BRACIO ou BRAZZO, ou chez quelques étrangers *Brac*.

C'étoit autrefois des inſtrumens à archet qui répondoient à nos haute-contre, taille & quinte de violon. On les diſtinguoit par 1°, 2°, 3°, &c. (*M. Framery.*)

BRAILLER. *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au lutrin les marguilliers de village, & certains muſiciens ailleurs. (*J. J. Rouſſeau.*)

BRANLE. *f. m.* Sorte de danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un air court & en rondeau; c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque couplet. (*M. de Caſtilhon.*)

BRAVO ! exclamation que nous avons empruntée des Italiens, & qui nous ſert aujourd'hui, comme à eux, pour exprimer l'admiration due à un artiſte qui excelle dans ſon art. C'eſt un applaudiſſement vocal, qui n'eſt quelquefois pas plus juſte que l'autre. Le mauvais goût & l'eſprit de parti, avec de forts poumons & des mains robuſtes, ont pu ſouvent couvrir & étouffer la déſapprobation moins bruyante du goût impartial : mais celui-ci l'emporte à la longue; & ce qu'une fois il a déſapprouvé n'en eſt pas meilleur pour être étayé par tous les *bravo* du monde.

Au théâtre lyrique le *bravo* s'adreſſe tantôt au chanteur, tantôt au compoſiteur, quelquefois à tous les deux & jamais au poëte.

Au théâtre françois, l'acteur & l'auteur l'obtiennent ou ſéparément ou à la fois.

A l'un comme à l'autre théâtre il ne ſeroit pas mal d'y mettre quelque diſtinction. C'eſt ce que font aſſez malignement les Italiens. En certaines occaſions, & avec un certain accent, *bravo maeſtro*, veut quelquefois dire chez eux que l'acteur eſt mauvais, mais que la muſique eſt bonne. Le *bravo* joint au nom de l'acteur ou de l'actrice ſignifie auſſi quelquefois que le jeu & le chant réuſſiſſent, & que la muſique déplait.

Ils l'employent plus malignement encore lorſqu'un compoſiteur en a viſiblement pillé un autre, & qu'ils s'apperçoivent du larcin. Que dans un opéra nouveau par exemple, ils reconnoiſſent quelque motif de la *Buona Figliuola*; un *bravo Piccinni* bien appliqué, apprend au plagiaire qu'il eſt pris ſur le fait.

On a étendu l'uſage du *bravo* ſur beaucoup de choſes étrangères à la muſique, & même aux arts. Un mot heureux, une action d'éclat, un parti pris au gré du public dans quelque affaire importante, un diſcours non médité ſur les matières les plus graves, tout ce qui réuſſit enfin, reçoit par des *bravo* le certificat de ſon ſuccès.

Il eſt bon de remarquer que ce mot doit garder en France, comme en Italie, ſa propriété adjective : qu'ainſi en applaudiſſant un homme on doit dire *bravo*, & *brava* ſi c'eſt une femme. Il faut ſur tout y prendre garde quand on s'adreſſe à des artiſtes italiens. Pour flatter leur amour-propre, il ne faut pas choquer leurs oreilles.

Encore une petite obſervation. La première ſyllabe de ce mot eſt très-longue, & la dernière très-courte. On ne manque pas, dans nos parterres françois, de faire ordinairement tout le contraire. On gliſſe rapidement ſur la première ſyllabe pour appuyer fortement ſur la deroière. Au lieu de *brāvŏ*, *brāvŏ*, on s'égoſille à crier, au grand déplaiſir des oreilles italiennes, *brăvō*, *brăvō* ! (*M. Ginguené.*)

Pour completter l'article précédent, nous rapportons la lettre d'un amateur qui a paru dans une feuille périodique, & qui, sur un ton gai, donne des leçons utiles.

Aux Amateurs des spectacles.

J'ai recours, mes concitoyens, au journal de Paris, pour vous faire, le plus secrettement possible, une observation dont sans doute vous me saurez gré. Vous êtes dans l'usage, depuis une douzaine d'années, de témoigner votre satisfaction aux spectacles, lorsqu'elle est extrême, par des *bravos*, qui, je crois, ont commencé avec les ouvrages de l'immortel Gluck. Jusqu'ici je n'ai trouvé d'autre inconvénient à cela, que d'avoir les oreilles étourdies par des enthousiastes à froid, qui s'acquittoient de leur commission à la satisfaction de leurs mandataires. La reconnoissance est un sentiment très-louable. Vous avez depuis cinq mois un théâtre italien, où les amateurs de musique ultramontaine, ceux qui font semblant de l'être, & ceux qui sont soudoyés pour le paroître, ont transporté leurs *bravos*. Là, soit que vous soyez enchantés par Rose, Hébé, Ufegnuolo, Balletti, ou égayés par la vérité du comique de Rafanelli, vous vous écriez en chœur *bravo*. Oh! cela n'est pas bien; & voici pourquoi: notre bon Moliere vous a conservé dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, la première regle de Jean Delpautere (*omne viro soli quod convenit esto virile.*) Eh bien, mes chers concitoyens, cette regle, qu'un grand nombre de vous a arrosée de larmes provoquées par des applications de Bouleau, est violée par votre *bravo* que vous croyez un adverbe italien, tandis que c'est ou un substantif, qui signifie un *fier-à bras*, un *coupe-jarret*; ou un adjectif qui répond à *habile*, *mâle*. Ouvrez le dictionnaire de la Crusca, & vous n'y trouverez point *bravo*, pour dire *bien*, mais *bravamente*, que l'académie de la Crusca a rendu par *strenuè* ou *fortiter*, (*avec beaucoup d'habileté*, ou *fortement*;) or, vous voyez, mes chers concitoyens, que Mademoiselle Balletti, qui, lorsqu'elle vous a enchanté, vous entend crier *bravo*, doit craindre qu'il ne se soit fait en elle quelque métamorphose, dont vous seuls vous appercevez; ce qui doit lui causer de l'inquiétude, car vous conviendrez qu'elle est bien comme elle est. Après cela, si elle chante un duo, & qu'elle n'entende crier que *bravo*, elle doit penser qu'elle a mal chanté, & que la satisfaction que vous témoignez à son camarade mâle, est une forme de galanterie françoise, sous laquelle vous cachez votre improbation; & ce n'est pas là sans doute votre intention. Pour en finir, je vous prie donc de vous souvenir qu'au singulier *bravo* est le masculin, & *brava* le féminin, comme *bravi* & *brave* le sont au pluriel. Vous voilà bien endoctrinés, & j'espère que dorénavant vous n'offenserez plus, par des solécismes, les oreilles de ces *bravi* ultramontains, qui affectent si délicieusement les vôtres.

Un Dilettante de l'académie des Arcades.

BRAVOURE. (Air de) Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, & destinés pour l'ordinaire à faire briller l'habileté du chanteur.

C'est-là même en italien le vrai sens du mot *bravura*, qui vient de *bravo*. L'adjectif *brava* signifie habile, excellent dans un art ou dans une profession quelconque. Le substantif *bravura* est l'habileté, l'excellence; & l'*aria di bravura* un air qui exige & qui prouve dans un chanteur cette excellence & cette habileté.

Il ne faut pas croire cependant que ce soit toujours l'unique emploi de ces sortes d'airs; ils servent quelquefois à l'expression, & l'on ne peut nier par exemple que l'air de *bravoure* placé par M. Gluck à la fin du premier acte de son Orphée, n'exprime parfaitement l'espérance courageuse de l'époux d'Euridice.

Ces airs sont tous aujourd'hui d'un mouvement vif; mais dans l'origine les airs lents étoient assez souvent coupés par des roulades ou passages *di bravura*. Plusieurs morceaux des anciens maîtres, de Porpora, de Vinci, & de Hasse ont des roulades très-longues, & n'en sont pas moins ou plutôt n'en sont que plus touchans.

Il ne faut jamais oublier qu'indépendamment des vers la musique est par elle-même un langage: le personnage qui l'employe est sensé chercher à donner aux paroles qu'il prononce l'accent le plus expressif; ne pouvant trouver dans la déclamation parlée rien qui le satisfasse, il le quitte pour une déclamation plus puissante, qui est le chant; déclamation tissue de sons appréciables, & dans laquelle se déploye tout le charme de la voix humaine.

Si ce personnage veut toucher & attendrir, s'il éprouve lui-même de l'attendrissement & de l'émotion, il peut atteindre à un tel degré d'expression musicale, que se fiant désormais sur l'accent de sa voix, il quitte le langage articulé, & que sa voix devenue plus libre, continuant sans paroles une phrase de musique dont le desir d'ajouter au sens des paroles lui a fourni les premiers traits, n'en soit que plus pénétrante & n'en exerce que mieux son empire.

Ainsi dans le bel air de Hasse,

Se il mio duol, se i mali miei
Se diceſſi il mio periglio,
Ti farei cader dal ciglio
Qualche lagrima per me.

Hypermnestre après avoir donné à chaque mot, à chaque syllabe des trois premiers vers les inflexions les plus touchantes que sa douleur peut lui dicter, cesse de parler en chantant, au quatrième vers: elle s'arrête, elle se complait tristement sur la premiere syllabe de *lagrima*; ses sons liés, soutenus, modulés avec un art qui paroit dicté par la nature, vont émouvoir les fibres les plus secrettes

Digitized by Google

du cœur; elle épuiſe, pour ainſi dire, toutes ſes reſſources vocales, & ne répand la parole que lorſqu'elle a produit tout ſon effet.

Et qu'on n'aille pas croire qu'elle choiſiſſe le mot *lagrima* parce qu'il ſignifie *larmes*, & pour peindre en quelque ſorte la chûte des pleurs: cela ſeroit puéril, & indigne du grand maître qui la fait parler. Mais ce mot triſte eſt en même temps un mot ſonore; ſa voix s'y trouve à l'aiſe, elle y forme un ſon ſi tendre que l'on peut croire qu'éprouvant elle-même l'illuſion qu'elle nous cauſe, elle oublie tout langage vulgaire, pour cette langue idéale & divine qui ne conſiſte pas dans une ſuite de mots, mais dans une ſuite de ſons.

On voit par là que ce qui fait au compoſiteur une loi de ne placer une roulade que ſur une ſyllabe favorable, ſur un *a*, ſur un *é* ouvert, ce n'eſt pas ſeulement parce que produiſant un ſon plus agréable, elle ſera plus de plaiſir à l'auditeur, ni parce que le chanteur l'exécutera plus facilement, c'eſt ſur-tout parce que cette facilité même, invitant à s'y arrêter, rend la roulade plus vraiſemblable en même temps qu'elle eſt plus aiſée à faire & meilleure à entendre.

On ne met plus guère dans les airs lents de paſſages aſſez longs pour mériter le nom de roulades. Ce ſont de ſimples prolations, mais qui lorſqu'elles ſont placées à propos & bien rendues, ajoutent beaucoup à l'expreſſion.

On peut citer pour exemple un paſſage du charmant air de Didon:

Ah! que je fus bien inſpirée!

Didon, qu'il faut toujours ſe figurer reine d'un pays où le chant eſt un langage, après avoir employé les accens les plus tendres, pour rendre ces paroles:

O digne fils de Cythérée,
Combien je rends grace à l'amour!

répète *combien je rends grace* avec une inflexion ſi paſſionnée, que ſe livrant, dans un ſentiment différent, à la même illuſion qu'Hypermneſtre, elle n'exprime plus que par une modulation inarticulée, l'enchantement qu'elle éprouve.

Dans les airs vifs & brillans, qui ſont à proprement parler les airs de *bravoure*, les roulades contribuent auſſi à l'expreſſion de la joie, de l'eſpérance, quelquefois même du courage, de la colère & de la menace. Enfin loin que dans un air les roulades détruiſent l'expreſſion des paſſions, il faut que le perſonnage ſoit agité d'une paſſion vive, pour que les roulades ſoient vraiſemblables & naturelles.

C'eſt le courage, l'eſpérance & l'amour d'Orphée qui lui inſpirent ces paſſages brillans dans l'air que j'ai déjà cité.

C'eſt la joie & le bonheur qui dictent à Médor le bel air de *bravoure* qui termine le ſecond acte de Roland. On a dit une choſe ridicule quand on a reproché à M. Piccinni d'avoir placé ſes roulades ſur le mot *naufrage*.

Voilà, diſoit-on, une belle manière de dépeindre un naufrage, que des paſſages & des traits de *bravoure*! ni lui ni Médor ne ſongeoient à peindre le naufrage, mais la joie d'en être échappé. C'eſt ſur le vers

L'amour m'a ſauvé du naufrage

que ſe termine & s'appuye tout le ſentiment de l'air. C'eſt-là l'idée où toutes les autres aboutiſſent. C'eſt en prononçant ce vers qu'éclate toute la joie d'un amant heureux; & dès que ſa voix ſe trouve aſſez à l'aiſe pour peindre toute ſeule ce qu'il ne croit plus pouvoir exprimer par des paroles, il ceſſe de parler & ne rend qu'avec plus d'énergie l'excès, & pour ainſi dire, la ſurabondance de ſon bonheur.

On peut appliquer cette interprétation à preſque tous les bons airs de *bravoure*; ceux qui ſont réellement invraiſemblables & déplacés, ſont ceux dont les vers ne contenant qu'une idée froide, une comparaiſon, une maxime, ne ſuppoſent pas dans le perſonnage une illuſion aſſez forte pour s'abandonner ainſi à une expreſſion purement idéale. Ils ne ſervent véritablement alors qu'à faire briller le talent du chanteur; mais dans ce cas même les grands maîtres Italiens ſavent y répandre tant d'imagination & d'éclat; ils créent des motifs ſi brillans, ils les entremêlent de paſſages ſi propres à la voix du virtuoſe qu'ils employent; ils y ſement avec tant de proſuſion toutes les richeſſes & le luxe de leur orcheſtre, que la raiſon s'oublie, laiſſe aux ſens tous leurs plaiſirs, & ſouvent même les partage.

On a fait en France de grands reproches aux compoſiteurs italiens ſur ces airs de *bravoure*, dont en effet ils ont extrêmement abuſé. Mais on les a tous mis dans la même claſſe, & l'on a eu très-grand tort. Les exemples précédens ſuffiſent pour le prouver. Je pourrois y en ajouter mille; mais ce détail ſeroit ou inutile ou ſuperflu.

On eſt quelquefois en droit de blâmer ces fautes éclatantes, mais ce qui prouve qu'on n'y eſt pas d'en parler avec mépris, c'eſt qu'on a ſouvent la fantaiſie de les imiter & qu'on y réuſſit fort mal, à moins qu'au lieu d'imiter on ne copie.

Si un bel air de *bravoure* eſt ſouvent un péché en muſique, c'eſt du moins un de ces péchés aimables qui ſollicitent l'indulgence, & qu'il n'eſt pas donné à tout le monde de commettre. Leurs cenſeurs les plus ſévères, c'eſt-à-dire ceux du métier, ont ſenti plus d'une fois qu'il ſeroit doux, mais qu'il n'eſt pas facile de pécher ainſi. (*M. Ginguené.*)

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes muſiques au deſſus de la note qui finit une phraſe ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un ſon bref & ſec, au lieu de durer toute ſa valeur. (Voyez *Couper.*) Ce mot eſt maintenant inutile, depuis qu'on a un ſigne pour l'exprimer. (*J. J. Rouſſeau.*)

BREVE. *ſ. f.* Note qui paſſe deux fois plus vite que celle qui la précède: ainſi la noire eſt *brève*

après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *brève* une note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainſi la noire n'eſt pas une *brève* après la la blanche ſimple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne ſoit queſtion de ſyncope.

C'eſt autre choſe dans le plain chant. Pour répondre exactement à la quantité des ſyllabes, la *brève* y vaut la moitié de la longue. De plus, la longue a quelquefois une queue pour la diſtinguer de la *brève* qui n'en a jamais ; ce qui eſt préciſément l'oppoſé de la muſique, où la ronde, qui n'a point de queue, eſt double de la blanche qui en a une.

BRÈVE eſt auſſi le nom que donnoient nos anciens muſiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appellons *quarrée*. Il y avoit deux ſortes de *brèves* ; ſavoir, la droite ou parfaite, qui ſe diviſe en trois parties égales & vaut trois rondes ou ſemi-brèves dans la meſure triple, & la *brève* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, & ne vaut que deux ſemi-brèves dans la meſure double. Cette dernière ſorte de *brève* eſt celle qui s'indique par le ſigne du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla brève* la meſure à deux temps fort vites, dont ils ſe ſervent dans les muſiques *da Capella*. (Voyez *alla brève*.) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Il eſt bon de donner, à ceux qui veulent connoître l'état ancien de la muſique, un plus grand détail de la bizarrerie de ſes loix.

Les différentes valeurs des notes, comme la maxime, la longue, la *brève*, qu'on appelloit auſſi *note quarrée* à cauſe de ſa forme, la ſemi-*brève*, n'avoient de valeur déterminée que par ce qu'on appelloit le *mode*, le *mœuf*, le *temps* & la *prolation*. Le mœuf ſervoit à marquer la valeur de la maxime, de la longue & de la *brève* ; le temps, de la *brève*, & de la ſemi-*brève* ; & la prolation, de la ſemi-*brève* & de la minime.

Le mœuf étoit majeur ou mineur, parfait ou imparfait. Il étoit parfait lorſqu'il avoit rapport à la meſure ternaire, & imparfait lorſqu'il ſe rapportoit à la meſure binaire. (Voyez *Binaire*.)

Le mode ou mœuf majeur parfait ſe marquoit après le cercle *O* par trois lignes perpendiculaires qui traverſoient trois eſpaces, & par trois autres lignes qui n'en traverſoient que deux, & cela ſignifioit que la maxime valoit trois longues. Le mœuf imparfait ſe marquoit, après le demi-cercle, par deux lignes de chaque eſpèce, & la maxime ne valoit alors que deux longues ou huit meſures.

Le mineur, qui ne ſe marquoit que par une ligne de trois eſpaces s'il étoit parfait, & de deux s'il étoit imparfait, donnoit à la longue la valeur de trois brèves dans le premier cas, & de deux dans le ſecond. *Voyez* planches de muſique, fig. 41.

La *brève* étoit une des notes appellées *totales*, parce qu'elle valoit deux meſures. On nommoit *partiales* ou *partielles*, celles qui ne rempliſſoient qu'une partie de la meſure.

Quand on écrivoit à la tête d'un morceau ces mots *alla breve*, cette *brève* ne valoit que deux temps qui ſe battoient fort vite.

Les *brèves* étoient ſuſceptibles de liaiſon, en italien *legature*, c'eſt-à-dire qu'on les plaçoit très-près l'une de l'autre, mais ſur différens dégrés pour une ſeule ſyllabe.

Les *brèves* étoient diſtinguées en *brève* ſimple, *brève* à queue, & *brève* noircie, *oſcurata*.

Quand les ſimples alloient en montant, elles valoient deux meſures ; quand elles deſcendoient elles en valoient quatre, s'il n'y en avoit que deux. Mais lorſqu'il y en avoit trois ou quatre de ſuite, la première & la dernière valoient les quatre meſures, & celles du milieu n'en valoient que deux.

Quand on leur ajoutoit une queue, ce qui ne ſe faiſoit qu'à la première du groupe, ſi cette queue étoit en haut, de cette manière ⊏ les *breves* ne valoient qu'une meſure, tant en montant qu'en deſcendant : elles en valoient deux, ſi la queue étoit en bas ⊐.

Enfin lorſqu'elles étoient de différentes couleurs, c'eſt-à-dire, l'une vide & l'autre pleine ou noircie, la *brève* blanche ou vide valoit une meſure, & la ſeconde une *blanche* pointée, c'eſt à dire un tems & demi.

Ce n'eſt pas tout ; lorſqu'il y avoit pluſieurs *brèves*, liées ou non, elles valoient toutes chacune trois tems de la meſure triple, juſqu'à ce qu'il vînt une ronde ou deux blanches, car alors la *brève* qui la précédoit ne valoit que deux tems auxquels la ronde ou les deux blanches ſervoient de complément.

Lorſque pluſieurs *brèves* étoient enfermées entre deux rondes, ou entre les marques de ſilence qui leur correſpondent, la première & la dernière ne valoient que deux tems.

Ceux qui n'auront pas bien compris comment une figure de note qui vaut deux meſures, n'eſt pourtant ſouvent conſidérée que comme valant deux tems ou trois tems, apprendront aux mots *binaire*, *triple*, que la ronde étoit le ſigne diſtinctif d'une meſure, mais qu'il y avoit des meſures qui contenoient un aſſez grand nombre de rondes, & que ce qu'on appelloit *meſure*, n'étoit qu'une partie de la durée, que nous comprenons par cette dénomination.

Quand on conſidère au milieu de quel cahos notre muſique eſt née ; de combien d'entraves, de règles obſcures, incohérentes, arbitraires, cet art a dû s'affranchir pour arriver à l'état où nous le voyons aujourd'hui, on ne peut s'empêcher d'eſpérer que, malgré la réſiſtance de ceux qui le pratiquent, il parviendra un jour au dégré de clarté, de ſimplicité qui lui eſt néceſſaire, & qu'il ſeroit fort aiſé de lui donner. (*M. Framery.*)

BRODERIES. DOUBLES, FLEURTIS : tout cela ſe dit, en muſique, de pluſieurs notes que le muſicien ajoute à ſa partie dans l'exécution, pour varier un chant ſouvent répété, pour orner des paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légèreté de

ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou mauvais goût d'un muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale françoiſe eſt fort retenue ſur les *broderies*: elle le devient même davantage de jour en jour, &, ſi l'on excepte le célèbre Jélyotte & mademoiſelle Fel, aucun acteur français ne ſe haſarde plus au théâtre à faire des *doubles*; car le chant français ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus: les Italiens s'y donnent carrière; c'eſt chez eux à qui en ſera davantage, émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant, l'accent de leur mélodie étant très-ſenſible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant diſparoiſſe ſous ces ornemens que l'auteur même y a ſouvent ſuppoſés.

A l'égard des inſtrumens, on fait ce qu'on veut dans un *ſolo*, mais jamais ſymphoniſte qui *brode* ne fut ſouffert dans un bon orcheſtre. (*J. J. Rouſſeau.*)

*Cet article, écrit depuis long-temps, & lorſque Rouſſeau n'étoit plus au courant de la muſique, manque aujourd'hui de vérité à quelques égards.

1°. De ces trois mots il n'y a que le premier qui ſoit reſté en uſage. On a ſubſtitué aux autres ceux de *paſſages*, *petites notes*, *notes de goût*.

2°. La vocale françoiſe n'eſt plus auſſi ſobre de *broderies*, & ſi l'on n'en fait pas davantage, ce n'eſt guère la muſique, ni même le talent des chanteurs qu'il en faut accuſer. Dans le nouveau ſtyle de chant que la dernière révolution muſicale a fait adopter au théâtre, ſur-tout à celui de l'opéra, on a cru devoir tout ſacrifier à la rapidité de l'action & à l'expreſſion dramatique, & l'on s'eſt perſuadé que tous les agrémens qui n'étoient pas écrits par le compoſiteur étoient contraires à cette expreſſion. En conſéquence, pluſieurs chanteurs des deux ſexes, à qui une voix ſouple & légère permettroit tous les ornemens, évitent ſouvent d'en faire au théâtre, & les réſervent pour les concerts. D'autres plus hardis s'en permettent ſans ſcrupule, & ſi quelques-uns les en blâment, les applaudiſſemens qu'ils excitent, lorſque ces *broderies* ſont adroitement faites, les en dédommagent, & prouvent aſſez que le goût du public à cet égard n'eſt pas auſſi ſévère qu'on ſe l'eſt imaginé.

C'eſt ici le lieu d'examiner en quoi les agrémens ajoutés au chant pourroient être contraires à l'expreſſion dramatique, ſur-tout dans des mouvemens lents qui ſeuls permettent de les faire ſentir.

Le chant ne ſauroit reſſembler à la déclamation: il en doit bien conſerver l'accent, mais il en doit ſoigneuſement éviter les formes, ſans quoi le chant ne ſeroit pas diſtingué du récitatif. Si celui-ci doit être purement ſyllabique, c'eſt-à-dire n'employer qu'une note par chaque ſyllabe; l'autre, pour s'en éloigner davantage, non ſeulement parcourra des intervalles plus harmoniques & aura une marche plus ſymmétrique, plus cadencée, mais il multipliera encore les notes ſous chaque ſyllabe; ce qui, en facilitant la prononciation, lui donnera moins de ſéchereſſe, avec plus de nobleſſe & de douceur.

Si le chant peut être expreſſif ſans être ſyllabique; ſi l'on permet deux & quelquefois quatre ou cinq notes par ſyllabe, ſi même dans quelques phraſes, comme dans celle-ci, du premier air d'Orphée,

on convient que ces groupes de quatre ou cinq notes ajoutent eux-mêmes à l'expreſſion, comment un plus grand nombre de notes, ou comment un plus fréquent emploi de ces groupes la détruiſent-ils?

Dans les adagio d'inſtrumens, non ſeulement on permet à celui qui joue ſeul d'orner ſon chant de *broderies*, mais on l'exige; mais ce chant paroîtroit d'une langueur, d'une aridité inſupportable, s'il n'en faiſoit pas. L'habile inſtrumentiſte ne ſe contente pas d'employer les petites notes, il les multiplie dans certains paſſages, au point d'être obligé de leur donner une rapidité qui ſemble contraſter avec le genre du morceau qu'il exécute. Cependant l'expreſſion n'en eſt point altérée; & l'on ne dira pas que les inſtrumens peuvent plus aiſément que la voix ſe paſſer d'expreſſion. Il ſemble au contraire que n'étant pas ſecondée, éclaircie par le ſecours des paroles, elle a plus beſoin d'être diſtincte, pour n'être pas oubliée. L'abondance des notes, quand on en uſe avec goût & avec adreſſe, n'eſt donc pas contraire à l'expreſſion. Pourquoi défendroit-on à la voix ce qu'on exige de la part des inſtrumens? La muſique inſtrumentale doit-elle faire autre choſe qu'imiter, que repréſenter la muſique vocale?

Il eſt vrai que l'excès en eſt condamnable; que toutes les ſyllabes, que tous les paſſages ne ſe prêtent pas également aux ornemens; qu'on peut, comme le dit Rouſſeau, faire diſparoître le vrai chant ſous la multiplicité des notes; mais faut il renoncer à cette beauté muſicale, parce que des artiſtes de mauvais goût peuvent en abuſer?

La preuve que l'opinion que nous venons de combattre n'eſt qu'un pur préjugé, c'eſt que nos compoſiteurs qui ne comptent point comme ceux d'Italie ſur l'imagination du chanteur, écrivent eux-mêmes ces ornemens ſur tous les paſſages de chant qui leur en paroiſſent ſuſceptibles, & que perſonne ne s'aviſe de les trouver déplacés. S'ils nuiſoient véritablement à l'expreſſion, les approuveroit-on plus dans les uns que dans les autres?

Ce que les compoſiteurs françois écrivent, les compoſiteurs italiens l'abandonnent au talent du

chanteur, voilà toute la différence, & cela revient à peu près au même dans le fond. Nous courons moins le risque d'entendre ces *broderies* de mauvais goût, mais aussi nous entendons toujours les mêmes. En italie on a du moins l'agrément de la variété.

Au reste, comme ce préjugé n'est pas général, il ne faut qu'un moment heureux pour le détruire. Qu'un chanteur aimé, dont la voix sera flexible, ose risquer à nos théâtres des ornemens de bon goût, les applaudissemens qui couronneront sa tentative produiront une foule d'imitateurs; le style *brodé* deviendra de mode, les compositeurs écriront en conséquence, & moins rigoureux sur les loix prétendues de l'expression dramatique, nous connoîtrons enfin toutes les ressources du chant. (*M. Framery.*)

BRUIT, *s. m.* C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif; mais en musique, le mot *bruit* est opposé au mot *son*, & s'entend de toute sensation de l'ouie qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* & le son, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques, & que le *bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le son, fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le *bruit* prolongé, ne soit pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers qui se font entendre à la fois, & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores, à mesure que leur matière est plus homogène, que le dégré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'il en excite? Car tout *bruit* fait résonner les cordes du clavecin, non quelques-unes, comme fait un son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson en ses harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavecin, vous produirez une sensation totale, qui ne sera que dit *bruit*, & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mêlange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent, ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances, mais la septième partie, la neuvième, la centième & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois: & voilà comment le son devient *bruit*.

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fraças que d'harmonie, & plus de clameurs que de chant. *Ce n'est que du* bruit: *cet opéra fait beaucoup de* bruit *& peu d'effet.* (*J. J. Rousseau.*)

BRUIT. A l'appui de cette conjecture de Rousseau sur l'analogie & sur les différences qu'il y a entre le *bruit* & le *son*, nous citerons ce passage de M. le de la Cépède. « Un son se fait » entendre toutes les fois qu'un corps ne laisse » vibrer d'une manière très-sensible que celles » de ses cordes sonores dont la longueur & » la tension sont combinées de manière à ne pro» duire en quelque sorte qu'une vibration: par-là » on ne remarque d'une manière très-sensible qu'un » effet unique, & les effets secondaires qu'il fait » naître ne l'accompagnent que d'une manière » sourde & cachée ».

« Le *bruit* au contraire a lieu toutes les fois » qu'un corps sonore laisse vibrer toutes ses parties » capables d'agir sur l'organe de l'ouie. Alors on » n'est plus uniquement affecté par un effet très» sensible, & par ses harmoniques, mais on » l'est par une multitude d'effets sonores & d'harmo» niques, les uns graves, les autres aigus, qui se » combattent & se confondent. Toutes ces impres» sions se détruisent mutuellement, ou, pour mieux » dire, il en naît une espèce d'impression géné» rale que l'on ne sait à quelle partie de l'échelle » musicale rapporter, parce qu'aucune impression » particulière ne domine assez sur les autres, & » ne forme un objet saillant dont l'oreille puisse » aisément déterminer la place. Delà vient qu'on » ne peut pas chanter à l'unisson ni à l'octave du » *bruit*.....

« C'est l'unité ou la confusion des effets produits,

» & des impreſſions communiquées qui conſtitue » uniquement la différence qu'il y a entre la nature » du *bruit* & celle du ſon. La force n'y eſt pour » rien.

» L'effet ſonore le moins ſenſible, celui de l'eau » qui tombe goutte à goutte n'eſt que du *bruit*, » & devient un ſon s'il va frapper contre quelque » voûte qui repréſente un corps ſonore bien » diſpoſé, qui reçoive tous les effets, mais n'en » renvoie qu'un d'une maniere bien diſtincte.

» L'effet ſonore du tonnerre, celui du canon, ne » ſont non plus que des *bruits*, quelque grands » qu'ils puiſſent être; & ils ſe changent cependant » en ſon, lorſqu'ils ſont reçus par des corps capa- » bles de les réfléchir de manière à ne leur faire » produire qu'une impreſſion unique.

» L'élévation ou l'abaiſſement n'établiſſent non » plus aucune différence entre le *bruit* & le ſon. » Le *bruit* de deux morceaux de fer qui ſe choquent » eſt ſouvent très-aigu ſans ceſſer d'être *bruit*; & » celui des chars qui roulent, ou du tonnerre qui » gronde, eſt ſouvent très-grave, quoiqu'il ne ſoit » pas changé en ſon ». (Poetique de la muſique)

Concluons de ces idées juſtes, ſur la nature du *bruit* & du ſon. 1° Que le *bruit* eſt eſſentiellement anti-muſical. 2° Qu'il ne faut jamais que le ſon dégénère en *bruit*. 3° Qu'il ne faut jamais unir l'un avec l'autre.

La première de ces conſéquences n'a beſoin ni de développemens ni de preuves.

On va contre la ſeconde lorſqu'on rend l'harmonie ſi confuſe & ſi *bruyante* que les vibrations de tous les inſtrumens ſe brouillent, ſe confondent, & que l'oreille, ne pouvant diſtinguer aucun ſon dans ce chaos, n'y entend plus que du *bruit*.

On y va encore lorſqu'en jouant d'un inſtrument à cordes, on les fait vibrer trop durement. Ces vibrations violentes & ſubites font réſonner un ſi grand nombre d'harmoniques qu'il eſt impoſſible à l'oreille d'en diſcerner aucun. Alors l'inſtrumentiſte racle au lieu de jouer; & ne tire de ſon inſtrument que du *bruit* au lieu de ſon.

C'eſt ainſi que lorſqu'un chanteur force ſa voix, au lieu de ne faire vibrer que les cordes ſonores de ſon goſier, il les ébranle toutes à la fois, & crie au lieu de chanter. Le cri eſt pour la voix ce que le *bruit* eſt pour les inſtrumens.

D'après la troiſième conſéquence, on doit également éviter l'un & l'autre. Dès que les voix crient, ou que les inſtrumens *bruiſſent*, l'effet muſical ceſſe.

Delà vient la néceſſité d'employer diſcrettement dans un orcheſtre les inſtrumens de percuſſion tels que la timballe, dont le ſon ſe change trop facilement en *bruit*, ou y reſſemble trop.

Les cimballes ſont encore plus anti-muſicales. Le métal trop ſonore dont elles ſont compoſées, vibre avec tant de force qu'il ne rend que du *bruit*; & ce *bruit* eſt ſi éclatant qu'il couvre quelquefois l'orcheſtre & déchire les oreilles ſenſibles. Je ſais que dans quelques marches, il donne un caractère guerrier qui plaît à la multitude. Mais ce caractère doit être dans le rhytme & dans la mélodie; & quand des troupes défileront ſur un air martial accompagné de trompettes & de timballes, bien difficiles ſeront ceux qui déſireront encore d'y ajouter ces maudites cimballes, ſupportables tout au plus en plein air dans une marche véritable, mais aſſourdiſſantes ſur nos petits théatres.

Il en faut dire autant du triangle, dont le *bruit* ne peut s'allier avec aucun ſon, & qui changeroit en ſupplice le plus beau morceau de muſique, s'il ſervoit d'accompagnement. Je ſais que M. Gluck l'a employé dans ſon premier acte d'Iphigénie en Tauride, pour donner à la danſe de ſes Scythes un caractère barbare. Le ſuccès de cette nouveauté ne doit pas engager à l'imiter. Qui ne voit qu'avec ces repréſentations fidèles de la nature, on détruit l'art? que ſi on les pouſſe à ce dégré de reſſemblance il n'y a plus de raiſons pour s'arrêter en chemin? que les inſtrumens les plus baroques, les plus deſtructifs de toute muſique deviendront, dans ce ſyſtême, néceſſaires à la repréſentation muſicale d'une action qui ſe ſera paſſée dans les lieux ſauvages où ces inſtrumens ſont en uſage? qu'il faudroit enſuite donner aux acteurs des cris inarticulés au lieu de langage, des hurlemens au lieu de chants de victoire, &c. &c.? (*M. Ginguené*).

BRUIT. « tout corps qui en choque un autre produit un ſon; mais ce ſon eſt ſimple dans les corps qui ne ſont pas élaſtiques, au lieu qu'il ſe multiplie dans ceux qui ont du reſſort. Lorſqu'on frappe une cloche ou un timbre de pendule, un ſeul coup produit d'abord un ſon qui ſe répète enſuite par les ondulations du corps ſonore & ſe multiplie réellement autant de fois qu'il y a d'oſcillations ou de vibrations dans le corps ſonore. Nous devrions donc juger ces ſons non pas comme ſimples, mais comme compoſés, ſi par l'habitude nous n'avions pas appris à juger qu'un coup ne produit qu'un ſon.

C'eſt la ſucceſſion de tous les petits coups répétés, ou ce qui revient au même c'eſt le nombre des vibrations du corps élaſtique qui fait le ton du ſon. Un coup de fuſil, un coup de fouet, un coup de canon produiſent des ſons différens qui cependant n'ont aucun ton; le ton conſiſte donc dans la continuité du même ſon pendant un certain temps; cette continuité de ſons peut être opérée de deux manières différentes: la première & la plus ordinaire eſt la ſucceſſion des vibrations dans le corps élaſtique & ſonore; la ſeconde paroît être la répétition prompte & nombreuſe du même coup ſur les corps qui ſont incapables de vibrations: car un corps à reſſort qu'un ſeul coup ébranle & met en vibration, agit à l'extérieur & ſur notre oreille comme s'il étoit en effet frappé par autant de petits coups égaux qu'il fait de vibrations ». (Hiſtoire naturelle de l'Homme, par M. de Buffon, du ſens de l'ouie.)

Digitized by Google

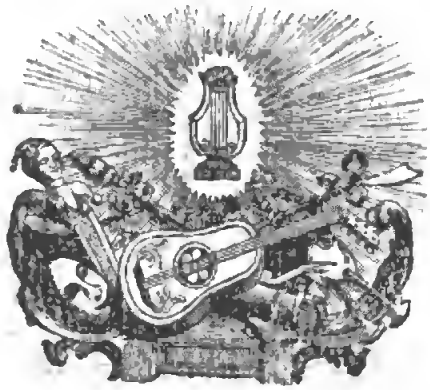
Si l'on appelle *bruit* tout ce qui n'a point de ton déterminé, il faut donc diſtinguer deux ſortes de *bruits*, l'un réſultant de la réſonnance de pluſieurs harmoniques qui agiſſent ſur l'oreille avec une égale force : c'eſt le ſon de la cloche entendue dans un clocher ; l'autre réſultant du défaut d'ondulations ou de vibrations, dans les corps non élaſtiques, où dans les corps à reſſort, dont il arrête ſur le champ les vibrations. Cette diſtinction eſt, je crois, le ſeul moyen de ſe faire du bruit une idée juſte & d'accorder le ſentiment de Rouſſeau avec celui de Buffon. (*M. l'Abbé Feytou*).

BRUNETTE, (*Muſique.*) petite chanſon tendre & facile à chanter. Les airs de *brunettes* doivent être naturels, gracieux & expreſſifs. On a des recueils de *brunettes* fort eſtimés. On appelle auſſi *brunettes*, les airs même de ces chanſons. (*Voyez Romance.*) (*M. de Caſtilhon.*)

BURBELIN, CARBALIN, CURBALIN *ou* SURBALIN, (*muſique inſtr. des Hebreux*) Bortoloxius prouve dans ſa *grande bibliotheque rabbinique*, que tous ces mots ne ſont qu'un même mot corrompu, & qui doit être le nom d'un inſtrument de muſique : il conjecture, & il me ſemble avec raiſon, que *curbalin* étoit le vrai mot, & qu'il venoit du grec *crembala*. (*Voyez* CREMBALA.) (*M. de Caſtilhon.*).

BUCOLIASME. Ancienne chanſon des bergers. (Voyez *chanſon.*)

BUZURK, ou plutôt BOUZROUK, *ſ. m.* C'eſt l'un des douze modes principaux de la muſique Arabe. Son caractère eſt celui de la triſteſſe : les Turcs s'en ſervent pour leurs romances amoureuſes, & dans les prières pour les morts. (*M. Framery.*)



C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes muſiques, le ſigne de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre eſt reſtée parmi nous celui de la meſure à quatre tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez *Mode*, *Prolation.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Lorſque dans les muſiques italiennes & allemandes des ſiècles précédens & du commencement de celui ci, on trouve un C à la clef d'une pièce de muſique, ſans aucun mot qui en décide le mouvement, c'eſt toujours un *adagio*.

Lorſqu'à la clef d'un *canone chiuſo* à deux parties, on trouve un C ſimple & un C barré l'un ſur l'autre, c'eſt une marque qu'une des parties chante ou exécute le chant tel qu'il eſt noté, & que l'autre donne à toutes les notes, pauſes, &c. le double de leur valeur. La partie dont la marque eſt en haut commence la première. (Voyez un *canone chiuſo* ainſi noté & ſon effet, fig. 42.)

La lettre C majuſcule dans le courant d'une baſſe continue, marque que le deſſus (*Canto*) commence à chanter.

Quelquefois auſſi, on indique le premier deſſus par C 1, & le ſecond par C 2. (*M. de Caſtillon.*)

* La lettre C avec la lettre B écrite ſur une partie, ſignifie ſouvent *Col baſſo* avec la baſſe. (*M. Framery.*)

C BARRÉ. Signe de la meſure à quatre tems vites, ou à deux tems poſés. Il ſe marque en traverſant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Lorſque le C barré marque la meſure à deux tems vites, on y ajoute les mots *alla brève*, ou *da capella*. Il ſe marque ainſi ¢.

On trouve auſſi dans les anciennes muſiques un ¢ avec un point au milieu ou renverſé dans les formes ſuivantes ⊙ ⊳ ⊲. (Voyez *Prolation.*) (*M. Framery.*)

C SOL UT, C *ſol fa ut*, ou ſimplement C. Caractère ou terme de muſique qui indique la première note de la gamme que nous appellons *ut*. (Voyez *Gamme.*) C'eſt auſſi l'ancien ſigne d'une des trois clefs de la muſique. (Voyez *Clef.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Les François diſent C *ſol ut*, & les Italiens C *ſol fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoiſe le caractère C étoit le cinquième. (les quatre premiers étoient F G A B.) On nommoit ce caractère, ou cette lettre C, *ſol* quinte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit par bémol. C dans cette gamme n'étoit donc que tantôt *ſol* & tantôt *ut*; c'eſt pourquoi les François l'ont appellé ſeulement C *ſol ut*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée ſelon les trois *propriétés* établies par Guy d'Arezzo, (voyez *propriété.*), on nommoit & l'on nomme encore cette lettre C, *ſol* dans la propriété de bémol, *fa* dans celle de béquarre, & *ut* dans la propriété naturelle. Les Italiens ont eu raiſon de dire C *ſol fa ut*, pour rappeller à la fois les trois différens noms donnés à la lettre C. Mais ceux qui ſolfient tout au naturel, ſans égard aux *propriétés* & aux *muances*, ont encore plus raiſon. (*M. Ginguené.*)

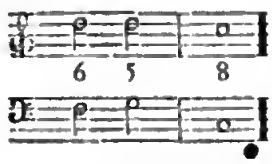
CACHÉE. *adj.* Épithete que les Italiens & les Allemands donnent aux quintes & aux octaves qui ne ſe trouvent pas réellement entre deux parties, mais qui s'y trouveroient ſi l'on rempliſſoit l'intervalle d'une de ces parties ou de toutes deux. Dans la fig 43, *pl. de muſiq.* il y a la quinte *cachée ut ſol* dans la première meſure du deſſus; l'octave *cachée ut ut* dans la deuxieme meſure du deſſus; la quinte *cachée la mi* dans la troiſieme meſure de la baſſe; enfin l'octave cachée *ſi ſi* qui réſulte des notes inſérées dans le deſſus & dans la baſſe de la meſure quatrième. Les blanches ſont les notes réelles du chant, & les noires, celles qu'on a inſérées pour avoir les quintes & les octaves *cachées*.

Toutes les fois que les quintes & les octaves *cachées* ſont dans le deſſus, elles ſont auſſi ſévèrement défendues que les quintes & les octaves réelles, par la raiſon que ſi celui qui exécute ce deſſus brode ſa partie, on entend ces quintes & ces octaves. Quand elles ſont dans la baſſe continue, on les tolère, parce qu'on ne brode jamais cette partie; on les tolère encore dans les parties mitoyennes.

Quelques maîtres pouſſent, dirai-je l'exactitude ou la pédanterie, juſqu'à défendre les quintes & les octaves *cachées* dans l'accompagnement ſur l'orgue ou ſur le clavecin. Mais comme il eſt clair que là elles ne peuvent jamais ſe faire entendre réellement, & qu'elles n'y ſont pour ainſi dire qu'imaginaires, cette défenſe me paroit abſurde; ſeulement il faut éviter, même dans l'accompagnement, de paſſer d'une conſonnance parfaite à une autre conſonnance parfaite, en mouvement ſemblable, non à cauſe des quintes ou des octaves cachées, mais à cauſe du défaut de variété. (*V. conſonnance.*) (*M. de Caſtilhon.*)

* Toutes ces prohibitions, inventées dans l'enfance de la muſique, ne ſont guères reſpectées aujourd'hui. Dans les compoſitions de théâtre ſur-tout, on a

fort peu d'égard aux quintes *cachées*. On ne s'embarraſſe même pas beaucoup d'aller d'une conſonnance parfaite à une autre parfaite : & en effet, pourquoi s'y refuſeroit-on dans le cours d'un morceau, puiſque dans un acte de cadence parfaite on le fait ſans offenſer l'oreille. N'eſt elle pas le juge ſouverain en muſique ? Et ce qui ne la bleſſe pas dans un cas peut-il la bleſſer dans un autre ? On fait tous les jours cette phraſe :



dans laquelle deux conſonnances parfaites, la 5e & la 8e ſe ſuivent immédiatement par mouvement ſemblable. Cependant il eſt bon de l'éviter entre la baſſe & le deſſus dans le cours d'un morceau, parce que le mouvement ſemblable eſt réellement toujours moins flatteur que le mouvement contraire. On évitera les quintes & les octaves *cachées*, par la même raiſon. (*M. Framery.*)

CACOPHONIE, *ſ. f.* Union diſcordante de pluſieurs ſons mal choiſis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς mauvais, & de φωνὴ ſon. Ainſi c'eſt mal-à-propos que la plupart des muſiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation, comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*. (*J. J. Rouſſeau.*)

*Nous écrivons vingt ans après Rouſſeau & nous ne voyons pas que la prononciation de *cacaphonie* ni même celle de *colophane* ayent paſſé. Certainement la claſſe des muſiciens n'eſt pas celle où il y a le plus d'inſtruction : il y en a parmi eux qui parlent mal, qui ont des prononciations vicieuſes, mais auſſi n'eſt-ce pas eux qui donnent le ton. Les amateurs nombreux qui pratiquent aujourd'hui la muſique empêcheront toujours l'introduction des mots défectueux, comme *colophane* & *cacaphonie*. (*M. Framery.*)

CADENCE, *ſ. f.* 1. Terminaiſon d'une phraſe harmonique ſur un repos ou ſur un accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'eſt tout paſſage d'un accord diſſonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais ſortir d'un accord diſſonant que par un acte de *cadence*. Or, comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des diſſonances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *cadences*.

Ce qu'on appelle *acte de cadence* réſulte toujours de deux ſons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence* & l'autre la termine.

2. Comme il n'y a point de diſſonance ſans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* ſans diſſonance exprimée ou ſous-entendue : car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la diſſonance, ou le ſentiment implicite de la diſſonance. Autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier ; le ſecond ne s'annonceroit point & ne ſeroit pas néceſſaire. L'accord formé ſur le premier ſon d'une *cadence* doit donc toujours être diſſonant, c'eſt-à-dire, porter ou ſuppoſer une diſſonance.

* A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *cadence* eſt pleine ; s'il eſt diſſonant la *cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpèces de *cadences* ; ſavoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *cadence interrompue*, & *cadence rompue*. Ce ſont les dénominations que leur a données M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de ſeptième la baſſe fondamentale deſcend de quinte ſur un accord parfait, c'eſt une *cadence parfaite* pleine, qui procede toujours d'une dominante-tonique à la tonique ; mais ſi la *cadence parfaite* eſt évitée par une diſſonance ajoutée à la ſeconde note, on peut commencer une ſeconde *cadence*, en évitant la première ſur cette ſeconde note ; éviter de rechef cette ſeconde *cadence* & en commencer une troiſième ſur la troiſième note ; enfin continuer ainſi tant qu'on veut, en montant de quarte ou deſcendant de quinte ſur toutes les cordes du ton, & cela forme une ſucceſſion de *cadences parfaites évitées*. Dans cette ſucceſſion, qui eſt ſans contredit la plus harmonique, deux parties, ſavoir, celles qui font la ſeptième & la quinte, deſcendent ſur la tierce & l'octave de l'accord ſuivant, tandis que deux autres parties, ſavoir, celles qui font la tierce & l'octave reſtent pour faire, à leur tour, la ſeptième & la quinte, & deſcendent enſuite alternativement avec les deux autres. Ainſi une telle ſucceſſion donne une harmonie deſcendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante-tonique pour tomber enſuite ſur la tonique par une *cadence* pleine. *Planches de muſique*, *fig.* 43.

3. II. Si la baſſe-fondamentale, au lieu de deſcendre de quinte après un accord de ſeptième, deſcend ſeulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut néceſſairement que la ſeconde note de cette *cadence* porte un autre accord diſſonant. On peut de même continuer à deſcendre de tierce ou monter de ſixte par des accords de ſeptième ; ce qui fait une deuxième ſucceſſion de *cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la ſeptième, qui ſe ſauve ſur la tierce dans la *cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie & fait même ſous-entendre deux

octaves ; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la diſſonance ou renverſer l'harmonie.

4. Puiſque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. *Fig.* 45.

La *cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une harmonie deſcendante ; mais il n'y a qu'un ſeul ſon qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. *Même fig.*

Quelques-uns prennent mal à-propos pour une *cadence interrompue* un renverſement de la *cadence parfaite*, où la baſſe, après un accord de ſeptième, deſcend de tierce portant un accord de ſixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *cadence* particulière.

5. III. La *cadence rompue* eſt celle où la baſſe-fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de ſeptième, comme dans la *cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus ſouvent par une ſeptième ſur la ſeconde note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. (Voyez *fig.* 46.)

Une ſucceſſion de *cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante ; trois ſons y deſcendent & l'octave reſte ſeule pour préparer la diſſonance ; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

6. IV. Quand la baſſe deſcend, par un intervalle de quinte, de la dominante ſur la tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la baſſe monte par quinte de la tonique à la dominante, c'eſt un acte de *cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une ſixte majeure à l'accord de la tonique ; d'où cet accord prend le nom de *ſixte-ajoutée*. (Voyez *Accord.*) Cette ſixte qui fait diſſonance ſur la quinte, eſt auſſi traitée comme diſſonance ſur la baſſe-fondamentale, &, comme telle, obligée de ſe ſauver en montant diatoniquement ſur la tierce de l'accord ſuivant.

La *cadence imparfaite* forme une oppoſition preſque entière à la *cadence parfaite*. Dans le premier accord de l'une & de l'autre on diviſe la quarte qui ſe trouve entre la quinte & l'octave par une diſſonance qui y produit une nouvelle tierce, & cette diſſonance doit aller ſe réſoudre ſur l'accord ſuivant, par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'oppoſé.

Dans la *cadence parfaite*, le ſon ajouté ſe prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave, formant tierce avec la quinte, & produit une diſſonance mineure qui ſe ſauve en deſcendant ; tandis que la baſſe-fondamentale monte de quarte & deſcend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*, le ſon ajouté ſe prend au bas de l'intervalle de quarte auprès de la quinte, & formant tierce avec l'octave il produit une diſſonance majeure qui ſe ſauve en montant, tandis que la baſſe-fondamentale deſcend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, & qui en admet pluſieurs renverſemens, nous défend, dans ſon *Traité d'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le ſon ajouté eſt au grave portant un accord de ſeptième, & cela, par une raiſon peu ſolide dont j'ai parlé au mot *accord*. Il a pris cet accord de ſeptième pour fondamental ; de ſorte qu'il fait ſauver une ſeptième par une autre ſeptième, une diſſonance par une diſſonance pareille, par un mouvement ſemblable ſur la baſſe-fondamentale. Si une telle manière de traiter les diſſonances pouvoit ſe tolérer, il faudroit ſe boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'harmonie ſous laquelle cet auteur a mis une ſi étrange baſſe fondamentale eſt viſiblement renverſée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une ſeptième ajoutée ſur la ſeconde note. (Voyez *figure* 47.) Et cela eſt ſi vrai, que la baſſe continue qui frappe la diſſonance eſt néceſſairement obligée de monter diatoniquement pour la ſauver, ſans quoi le paſſage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple ſemblable avec la vraie baſſe-fondamentale ; mais puiſqu'il improuve, en termes formels, le renverſement qui réſulte de cette baſſe, un tel paſſage ne ſert qu'à montrer dans ſon livre une contradiction de plus ; &, bien que dans un ouvrage poſtérieur, (*Génér. Harmon.* pag. 186,) le même auteur ſemble reconnoître le vrai fondement de ce paſſage, il en parle ſi obſcurément, & dit encore ſi ne tenent que la ſeptième eſt ſauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de ſorte qu'on eſt en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maſſon de n'avoir pas ſu voir la *cadence imparfaite* dans un de ſes renverſemens.

La même *cadence imparfaite* ſe prend encore de la ſous-dominante à la tonique. On peut auſſi l'éviter & lui donner, de cette manière, une ſucceſſion de pluſieurs notes, dont les accords formeront une harmonie aſcendante, dans laquelle la ſixte & l'octave montent ſur la tierce & la quinte de l'accord, tandis que la tierce & la quinte reſtent pour faire l'octave & préparer la ſixte.

Nul auteur, que je ſache, n'a parlé, juſqu'à M. Rameau, de cette aſcenſion harmonique ; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir, & il eſt vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue ſuite de pareilles *cadences*, à cauſe des ſixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir, ſans précaution, toute l'harmonie.

Après avoir expoſé les règles & la conſtitution des diverſes *cadences*, paſſons aux raiſons que M.

d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont sa quinte *sol* est l'octave: ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de manière pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*: ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit; au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

7. Il me semble, comme M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi sol*; il est visible que cet accord est renversé de l'accord de sous dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, est rendue sous-dominante. Or, toute tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-dominante, en changeant de mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une dominante sur une autre par l'intervalle de tierce en cette sorte, *sol si re fa*; *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second accord *mi sol si re* est renversé de l'accord de sous-dominante *sol si re mi*; ainsi la *cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la note *sol*, après avoir été traitée comme dominante, est rendue sous-dominante en changeant de mode; ce qui est permis & dépend du compositeur.

8. Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du double emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du renversement. Par exemple, le double emploi de la *cadence interrompue* sauveroit la dissonance *fa* par la dissonance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second accord, *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejetter le *re* du nombre des consonnances, que d'admettre le *mi* pour dissonant. En général, les commençans doivent savoir que le double emploi peut être admis sur un accord de septième à la suite d'un accord consonnant; mais que sitôt qu'un accord de septième en suit un semblable, le double emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord dissonant que le sensible; d'où il suit que dans la *cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de ton.

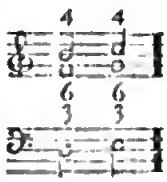
Il y a une autre espèce de *cadence* que les musiciens ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable: c'est le passage de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à l'accord de la tonique. Dans ce passage, il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à sa tonique par une transition chromatique: mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies. (*J. J. Rousseau.*)

1 « Toute phrase harmonique, dit Rousseau, est » *nécessairement* liée par des dissonances exprimées » ou *sous-entendues*; il s'ensuit que toute l'harmo» nie n'est proprement qu'une suite de cadences ».

Nous avons déjà demandé souvent, & nous demandons encore ce que c'est qu'une dissonance *sous-entendue*. Dans les arts où l'on plaît par les opérations de l'esprit, comme la poésie, l'éloquence, &c. nous concevons que l'imagination, le raisonnement peuvent suppléer à ce que l'auteur a eu quelqu'intérêt à ne pas exprimer. Dès que vous présentiez clairement une idée, les conséquences de cette idée frappent subitement l'esprit d'un lecteur ou d'un auditeur intelligent, & si vous voulez être rapide, il est beaucoup de ces conséquences que vous pouvez supprimer; on sait qu'une idée *sous-entendue* par une réticence adroite fait souvent un effet beaucoup plus grand que si on l'exprimoit. Nous concevons encore qu'en peinture, où l'artiste est obligé de faire une illusion continuelle, de simuler sur une toile plate & sans profondeur des formes rondes & saillantes & des plans enfoncés en perspective, cet artiste qui vous fait croire sans cesse que vous voyez ce que réellement vous ne voyez pas, peut employer des idées sous-entendues; encore sont-elles au moins indiquées, mais la musique, qu'on doit considérer ici indépendamment de toute expression poétique, la musique, ou plutôt l'harmonie, qui n'est que l'art de produire une suite de *sons* simultanés qui *plaisent à l'oreille*, ne sauroit y parvenir avec des Sons qui ne sont pas

entendus. Si dans le ton d'*ut*, vous employez l'accord *fol si re fa*, l'oreille désire d'entendre à sa suite un autre accord qui contienne le son *mi;* mais si vous en retranchez le Son *fa*, elle ne désire pas plus un accord qu'un autre.

N'est-il pas vrai que chacun des Sons d'un accord doit concourir à l'effet général ou produire un effet partiel? Or quel sera l'effet d'un Son que l'on n'entend pas? Dira-t-on qu'en retranchant la dissonance l'effet n'est véritablement plus le même, mais que la marche successive des accords n'en doit point être changée pour cela; que l'accord dont on a, par exemple, retranché la septième doit être succédé de la même manière que si cette septième étoit exprimée, & qu'ainsi l'on a raison de dire que l'harmonie est une suite de dissonances exprimées ou *sous-entendues?* Cela n'est pas encore vrai. Dès le moment que la dissonance n'est plus dans un accord, sa marche devient libre; ainsi dans l'accord *fol si re fa*, le *fa* doit ordinairement descendre sur un *mi*. Il ne peut pas sur-tout monter sur un fol. Mais si vous retranchez ce fol du premier accord, il pourra très-bien monter, & vous aurez cette succession très-ordinaire.



Mais si plusieurs accords consonnans pouvoient se succéder sans qu'ils ayent de dissonance sous-entendue, il en résulteroit que le système de succession de la basse fondamentale seroit sujet à erreurs oh! pour cela nous l'avouerons sans peine.

Ajoutons que si en effet, comme le dit Rousseau, l'harmonie n'étoit qu'une suite de *cadences*, la *cadence*, d'après sa definition, étant un repos, ou, d'après une définition plus juste, étant une division de la phrase harmonique, chaque note alors offriroit un repos, une division, donc il n'y auroit plus, en musique, ni division ni repos, car ce n'est assurément pas se reposer que de s'arrêter à chaque pas.

2. « Comme il n'y a point de dissonance sans *ca-* » *dence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dis- » sonance exprimée ou sous-entendue. »

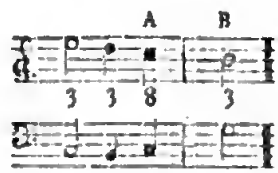
Comme une dissonance sous-entendue cesse d'être une dissonance (nous croyons l'avoir prouvé), il y a donc des *cadences* sans dissonances; mais il s'agit de s'entendre ici & de bien définir une fois pour toutes le mot *cadence*.

« C'est, dit Rousseau, la terminaison d'une phrase » harmonique sur un repos ou sur un accord par- » fait: ou pour parler plus généralement, c'est tout » passage d'un accord dissonant à un accord quel- » conque. »

Cette définition est fausse dans tous ses points. Le premier membre ne pourroit convenir qu'à la *cadence parfaite* & à l'*imparfaite*; car assurément la *cadence* appellée *irrégulière*, par exemple, ne termine point une phrase harmonique, ni sur un repos, ni sur un accord parfait. Le second membre de la définition seroit juste, s'il étoit vrai, comme Rousseau le prétend, que l'harmonie n'est qu'une suite alternative d'accords dissonans & d'accords consonnans. Mais c'est ce qui est en question.

Je crois que la *cadence* doit être considérée sous deux points de vue différens 1°. Comme succession harmonique; 2°. comme division de la phrase musicale. Dans le premier cas, j'appellerai *cadence* tout passage d'un accord à un autre accord qui n'en est point le renversement, soit que le premier contienne ou non une dissonance. Dans le second, je donnerai ce nom à tout repos, plus ou moins complet, équivalent à la ponctuation grammaticale.

Or, si vous voulez arrêter un moment votre phrase musicale sans la terminer tout à-fait, si vous voulez produire l'effet grammatical du point & virgule, comparé au point seul, vous pourrez monter de quinte par deux accords parfaits sans être obligé d'exprimer ni de sous-entendre aucune dissonance; comme dans l'exemple suivant:



C'est ce qu'on appelle *cadence imparfaite*. Nous allons y revenir. Il n'est point du tout nécessaire que ce soit la dissonance, ni le prétendu sentiment implicite de la dissonance qui fasse *sentir* & désirer le repos. La division de la mesure suffit, & quoique l'exemple ci-dessus présente deux accords parfaits de suite A B, on sent très-bien qu'on ne pourroit se reposer sur le premier.

3. « Celle-ci ne peut jamais être pleine, (la ca- » dence interrompue) mais il faut nécessairement » que la seconde note de cette cadence porte un » autre accord dissonant »

Cette règle est la conséquence de celle qui veut que dans toute la gamme il n'y ait que la tonique qui porte l'accord parfait. Or, si après un accord de septième simple, vous descendiez par tierce sur une tonique véritable, vous n'auriez pas une succession harmonique. La note portant cet accord vous présentera une modulation nouvelle que rien n'auroit annoncée ni soutenue. Mais s'il n'est pas vrai, comme nous l'avons prouvé ailleurs, qu'une note, parce qu'elle porte l'accord parfait, soit une véritable

Digitized by Google

tonique, & donne l'impreſſion d'une modulation nouvelle, il n'y a pas de raiſon pour ne pas faire ſuccéder un accord parfait à celui de ſeptième, même par une cadence de tierce. Il ſuffit qu'une ſeptième trouve après elle une note ſur laquelle elle puiſſe ſe ſauver régulièrement, pour qu'elle ſoit praticable. On en voit tous les jours des exemples, & les partiſans de la baſſe fondamentale ne s'en tirent qu'en diſant que la diſſonance eſt ſous-entendue. A la bonne heure : mais comme une diſſonance ſous-entendue n'eſt pas fort embarraſſante, nous ne conſeillons à perſonne de s'en occuper. Rouſſeau n'y fait pas plus de façons. « Comme la ſeptième, dit-il, dans » cette ſorte de cadence ſe ſauve ſur l'octave, au lieu » de ſe ſauver ſur la tierce, ce qui rend moins d'har- » monie & fait même ſous-entendre deux octaves; » (voy. *cachée*, *Octaves couvertes*) il faut, pour les » éviter, *retrancher la diſſonance* ou renverſer l'har- » monie ». C'eſt une choſe curieuſe aſſurément qu'une *ſuite de diſſonances* où la diſſonance eſt retranchée.

4. « Puiſque la cadence interrompue ne peut » jamais être pleine, il s'en ſuit qu'une phraſe ne » peut finir par elle, &c. ».

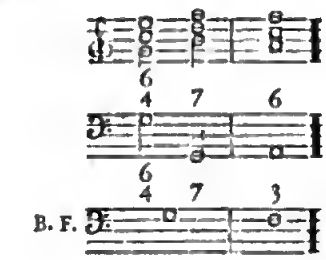
Ce n'eſt pas parce que cette cadence ne peut être pleine qu'on ne peut terminer une phraſe par elle, mais parce que la note qui la fait ne peut être conſidérée comme une véritable tonique, quoiqu'elle puiſſe porter l'accord parfait; & quand même ce ſeroit une tonique, elle ne ſeroit pas alors précédée de ſa dominante qu'il eſt néceſſaire de faire entendre pour completter le ſens de la phraſe.

5. « *Cadence rompue*; cette cadence, dit Rouſ- » ſeau, s'évite *le plus ſouvent* par une ſeptième ſur la » ſeconde note. *Il eſt certain* qu'on ne peut la » faire pleine que par licence; car alors il y a » néceſſairement défaut de liaiſon ».

A l'entendre déclamer ſans ceſſe contre la muſique françoiſe & donner la préférence à la muſique italienne, on devroit croire qu'il étoit très-familiariſé avec celle-ci. Cependant il n'a pas dû voir dans les bons auteurs italiens de fréquens exemples d'une *cadence rompue* évitée par une ſeptième; cette ſucceſſion harmonique ſeroit même contraire à l'eſprit, ſi l'on oſe dire, de cette *cadence*, à l'effet qu'on en attend.

Le propre de la *cadence rompue* eſt de produire une ſurpriſe à l'oreille; de lui faire entendre une modulation qu'elle n'attend pas, pour exprimer auſſi quelque ſentiment particulier. On ſent d'après cela que la ſeconde note doit porter un accord parfait, ſans quoi elle ne donneroit pas l'impreſſion d'une modulation nouvelle. Il eſt vrai qu'il n'y a point alors de liaiſon, c'eſt-à-dire, de corde commune entre les deux accords; mais cette liaiſon, qui ſert à rendre l'harmonie plus douce, ne lui eſt pas eſſentielle. Il ne la faut pas même ici puiſqu'on a deſſein de ſurprendre l'oreille, & que cette ſorte de dureté n'eſt qu'un moyen de plus. Ainſi ce n'eſt point par licence qu'on met ſur la ſeconde note un accord parfait; nous avons dit ailleurs ce que nous penſons de ces prétendues licences en muſique (voyez principalement le mot *licence*).

Une autre eſpèce de *cadence rompue*, dont Rouſſeau ne parle pas, eſt celle où la dominante portant ſeptième mineure, monte d'un degré ſur une note qui porte, non pas l'accord parfait, comme dans la *cadence rompue* ordinaire, mais un accord de ſixte. La baſſe fondamentale de cette *cadence* deſcend alors diatoniquement comme dans l'exemple ſuivant.



Rouſſeau ne manqueroit pas de dire que cette ſucceſſion eſt une licence, ou même une faute; mais à quelque titre que ce ſoit, les bons auteurs la pratiquent ſouvent. C'eſt un des exemples qui prouvent, contre les règles de la baſſe fondamentale, que cette baſſe peut deſcendre diatoniquement. Qu'on ne diſe point que dans cette *cadence* la ſeptième n'eſt pas ſauvée, nous ferons voir au mot *ſauver* qu'il y a deux manières de réſoudre une diſſonance, & l'une de ces deux manières à lieu dans cette occaſion.

6. Nous avons dit, au paragraphe 3, qu'il n'étoit point du tout néceſſaire d'ajouter la ſixte à l'accord parfait de la tonique pour produire la *cadence imparfaite*. Les règles même de la baſſe fondamentale n'y obligent pas, car il eſt permis de faire pluſieurs accords parfaits de ſuite, pourvu que ce ne ſoit pas diatoniquement. Il y a même liaiſon entre les deux accords, puiſque la quinte de l'un fait l'octave de l'autre. Il eſt vrai que les françois pratiquent ſouvent cette *cadence* de cette manière, mais les autres nations ne ſe ſervent que de l'accord parfait : il y auroit même une eſpèce de faute à mettre ainſi une diſſonance ſur la tonique, ou du moins on ne rempliroit pas l'intention qu'on a réellement. Car ſi vous mettez une diſſonance ſur la tonique ſuppoſée *ut* & un accord parfait ſur la quinte ſuivante *ſol*, il eſt évident que vous ceſſez d'être en *ut*, & que la modulation de *ſol* eſt complette. Cependant vous n'avez voulu que faire un ſimple repos ſur la cinquième note du ton qui doit être toujours *ut*. Mais la vérité eſt que cette ſixte n'eſt pas une diſſonance.

7. » Toute tonique, dit M. d'Alembert, » peut toujours être rendue ſous-dominante en » changeant de mode; j'ajouterai (c'eſt Rouſſeau

» qui parle) qu'elle peut même porter l'accord » de ſixte ajoutée ſans en changer. »

Rouſſeau prétend que la tonique eſt la ſeule note de la gamme qui puiſſe porter l'accord parfait. Toutes les autres doivent donc néceſſairement porter des diſſonances Maintenant cette tonique elle-même peut porter une ſixte diſſonante ſans perdre ſon caractère de tonique. A quoi donc ſe reconnoîtra la modulation ? Il faut avoir un furieux amour de la diſſonance pour la prodiguer ainſi. Nous avancerons, au contraire, que dès le moment que la tonique porte une diſſonance, ſoit ſixte, ſoit ſeptième, elle a perdu ſon caractère de tonique, & l'on eſt dans un autre mode, ou l'on parcourt des modes indéterminés.

8. Nous avons pluſieurs choſes à remarquer ſur ce paragraphe. D'abord les explications de d'Alembert ſont ingénieuſes, comme le dit Rouſſeau, en ce qu'elles rentrent dans le ſyſtême qu'il vouloit expliquer. Mais comme il eſt abſurde de donner pour fondamental un accord de ſixte diſſonante, que par conſéquent le prétendu accord de ſous-dominante ne ſauroit exiſter comme fondamental, l'explication & le ſyſtême s'écroulent à la fois. (Voyez *Sous-dominante* & *Baſſe fondamentale* de M. l'abbé Feytou.) Les reproches que Rouſſeau fait à ces explications ſont donc très-bien fondés. On ne peut ſauver une diſſonance par une autre, & le *mi* de l'accord *mi ſol ſi re* ne ſauroit être jamais regardé comme une diſſonance. Il a raiſon encore de dire que l'on ne doit pas changer de ton en général par un autre accord diſſonant que le ſenſible ; (& voilà pourquoi il ne regarde point comme un changement de ton la ſixte ajoutée ſur la tonique) mais il auroit dû en excepter le cas de la cadence rompue où l'on ſemble annoncer par l'accord ſenſible que l'on reſte dans le ton, & où cependant on en préſente un autre d'autant plus réellement qu'on y fait même quelquefois deſcendre cette ſenſible ; mais la ſurpriſe cauſée par cette irrégularité eſt préciſément l'effet que l'on veut produire.

Continuons l'examen des explications données par M. d'Alembert. Il eſt bon de mettre les jeunes muſiciens en garde contre toutes ces ſubtilités qui ne ſervent qu'à leur embarraſſer l'eſprit La marche *ut ſol*, dit d'*Alembert*, forme un *repos* moins parfait que la marche *ſol ut*, parce que dans la première l'*ut* contient le *ſol*, tandis que le *ſol* ne contient pas l'*ut*, au lieu que dans la ſeconde, le *ſol* qui a été entendu dans le premier accord l'eſt encore dans le ſecond. Qu'eſt-ce que tout cela prouve ? Il falloit donc établir que le repos ne peut ſe faire ſentir que ſur le générateur & non ſur le produit. Mais dans cette marche *ut fa ſol ut*, le *fa* eſt générateur d'*ut*, & cependant *ut fa* dans cette occaſion ne fait point une *cadence parfaite*.

Ce que dit d'Alembert de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*, n'eſt pas plus juſte. Il ſuppoſe que le ſecond accord *la ut mi ſol* dans l'une, & *mi ſol ſi re* dans l'autre, n'eſt pas un accord de ſeptième, mais un renverſement des grandes ſixtes *ut mi ſol la*, *ſol ſi re mi*. Mais il ne prend pas garde que ſi cela étoit vrai, l'accord *ut mi ſol la* ſe ſauveroit, dans ſon ſyſtême, en faiſant monter le *la* & en tenant le *ſol* ; que l'accord *ſol ſi re mi* auroit une ſucceſſion ſemblable, en faiſant monter le *mi* & conſervant le *re* ; mais aſſurément c'eſt ce dont le compoſiteur ſe gardera bien, il fera deſcendre au contraire le *ſol* d'un accord & le *re* de l'autre.

Il eſt vrai que le compoſiteur ne mettra point de *ſol* dans ſa cadence rompue, & qu'après l'accord *ſol ſi re fa*, il ne fera entendre que *la ut mi* ; mais les partiſans du ſyſtême de Rameau prétendoient que cette ſucceſſion n'étoit pas régulière en ce qu'elle faiſoit entendre deux accords parfaits. Régulière ou non, il n'en eſt pas moins certain que que c'eſt ainſi qu'elle ſe pratique.

Toutes ces difficultés ſeront bien éclaircies par les articles de M. l'abbé Feytou qui a le mieux ſenti le véritable ſyſtême de la baſſe-fondamentale. Auſſi je ne crois pas avoir beſoin d'avertir que, lors que je combats ce ſyſtême, je ne parle que des règles de ſucceſſion que lui avoient aſſignées Rameau ainſi que ſes ſectateurs & commentateurs, & dont on ne parle plus guère aujourd'hui. (*M. Framery.*)

CADENCE. La *cadence* harmonique ou qui termine une phraſe, a été diviſée en pluſieurs ſortes, ayant chacune un nom relatif : pluſieurs de ces noms ſont hors d'uſage, & quelques autres ſont pris aujourd'hui dans une acception différente.

On appelloit *cadence compoſée*, celle dont le deſſus ou la baſſe-continue étoit diviſée en pluſieurs notes.

Cadence détournée, celle qu'on appelle aujourd'hui *cadence rompue* & *interrompue*.

Cadence dominante celle où la baſſe-continue faiſant une *cadence parfaite*, le deſſus s'arrêtoit ſur la quinte de la tonique, au lieu de s'arrêter ſur la tonique même : peut-être entendoit-on auſſi par *cadence dominante*, la *cadence irrégulière* d'aujourd'hui.

Cadence étrangère, toute *cadence* qui ſe faiſoit ſur une autre finale que celle du mode.

Cadence évitée ou *feinte*. Voyez *Cadence détournée* ci-deſſus.

Cadence hors du mode. Voyez *Cadence étrangère* ci-deſſus.

Cadence irrégulière. Avant M. Rameau, on appelloit aſſez généralement *cadence irrégulière*, toute *cadence* dont la finale n'étoit pas une des cordes eſſentielles du mode dominant.

Cadence médiante, celle qui étoit par rapport à la

tierce ou *médiante*, ce que la *cadence dominante* étoit à la quinte.

Cadence régulière : on appelloit avant M. Rameau, *cadence régulière*, celle qui étoit formée sur une des cordes essentielles du mode.

Cadence simple, celle où toutes les notes des différentes parties avoient la même valeur ; ce qui faisoit, pour ce moment, un vrai contre-point simple.

Cadence trompeuse ; lorsqu'après l'accord de dominante tonique, on mettoit une pause au lieu de l'accord de la tonique, on faisoit une *cadence trompeuse*. (*M. de Castilhon.*)

CADENCE, voyez *Repos* & *Poncluer* par M. l'abbé Feytou.

CADENCE est, en terme de chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *trillo*, que nous appellons autrement *tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où, sans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : *Cette actrice a une belle* cadence ; *ce chanteur bat mal la* cadence, *&c.*

Il y a deux sortes de *cadences* : l'une est la *cadence pleine*. Elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note supérieure ; l'autre s'appelle *cadence brisée*, & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. (Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Planc. de musique*, *fig.* 48.) (*J. J. Rousseau.*)

* Le mot italien *trillo* a été traduit par celui de *tril* ou de *trille*, & est fort d'usage aujourd'hui parmi les musiciens & les amateurs. Le peuple se sert cependant encore de celui de *cadence* pour exprimer la même idée. (*M. Framery.*)

On trouve encore quelquefois une troisième sorte de *cadence*, qu'on appelle *cadence doublée*. Apparemment qu'on nomme cet agrément *cadence doublée*, parce qu'il se fait sur deux notes successivement. (*M. de Castilhon.*)

CADENCE, (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les airs à danser. *Ce menuet marque bien la* cadence, *cette chaconne manque* de cadence. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique. *Une* cadence *parfaite. Trois* cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. *Il sort de* cadence ; *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet. (*J. J. Rousseau*)

CADENCÉ *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme & l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les tems de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé & sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux ; mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie que des valeurs qu'on donne aux notes ; car on peut avoir des tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *cadencés* ; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente. (*J. J. Rousseau.*)

* C'est précisément ce défaut de *cadence*, c'est-à-dire, de regularité, de symmétrie dans les phrases musicales, qui fait qu'un morceau manque de chant. Chaque phrase peut être agréable & gracieuse, ou énergique ; si elles manquent d'un certain ensemble, si elles ne se correspondent pas entre elles ; si l'une n'appelle pas l'autre d'une manière sensible ; si enfin elles ne concourent pas toutes à exprimer le même fond d'idées, dont elles ne doivent être que le développement, ce ne sera plus du chant. Une suite de phrases chantantes sans cette symmétrie, est au chant proprement dit, ce qu'est une suite de phrases poétiques en prose, comparée à des vers. On y voit l'intention de la poésie, mais ce n'est pas de la poésie. C'est faute de connoître cet ensemble régulier, que quelques personnes accordent à de certains compositeurs le talent du chant, que d'autres leur refusent. Les uns considerent les phrases isolées ; les autres ont égard aux rapports qu'elles doivent avoir entre elles.

Cette comparaison que nous venons de faire avec la prose, de la musique qui n'est point cadencée, nous paroît très-propre à éclaircir l'idée qu'on doit se faire du chant, & à terminer nos querelles musicales.

De la prose écrite avec énergie, avec grace, peut être fort expressive & plaire beaucoup, mais enfin ce n'est pas de la poésie. Avec les mêmes qualités, les vers en exigent beaucoup d'autres ; & si la force de l'expression est égale ou à peu près, la préférence doit être donnée au poëte sur le simple prosateur. Mais une nation naturellement peu sensible à la poésie est fort disposée à préférer la prose qui est plus à sa portée, parce qu'elle compte pour peu de chose le mérite du poëte qui a vaincu des difficultés qu'elle n'apperçoit pas.

Donnons

Donnons maintenant le nom de poéſie au chant proprement dit, & celui de proſe au chant irrégulièrement cadencé, & laiſſons au lecteur à en tirer les conſéquences.

Ce ſeroit, au reſte, une erreur importante que de croire que la régularité, que la ſymmétrie s'oppoſent au developpement, à l'expreſſion des paſſions. Leur plus grand déſordre même en eſt ſuſceptible. La fureur, le délire, qu'y a-t-il de plus contraire en apparence à la ſymmétrie, à toute eſpéce d'arrangement régulier? Liſez cependant les fureurs d'Oreſte dans Racine ou dans Voltaire; elles ſont en vers. Quel eſt l'homme qui oſeroit préférer qu'elles fuſſent écrites en proſe? Il en eſt de même en muſique. Des phraſes coupées, incohérentes, irrégulières, quelque force qu'on leur trouve d'ailleurs, ne ſont point du véritable chant; ce ne ſera jamais que de la proſe muſicale.

Si le chant, proprement dit, doit être compoſé de phraſes ſymmétriques & qui ſe correſpondent entre elles, il eſt évident que la poéſie ſur laquelle ce chant eſt établi doit être également *cadencée*, ſans quoi le rhythme du chant ou diſparoîtroit, ou ſeroit à la gêne. Cependant pluſieurs perſonnes, & particuliérement un homme de beaucoup d'eſprit, & dont l'autorité eſt d'un grand poids, ont voulu établir l'opinion contraire. Il prétend que la muſique s'accommode mieux d'une poéſie irrégulière; il dit que la diverſité des rhythmes inſpire plus d'idées au compoſiteur. Il va même juſqu'à ſoutenir que la proſe convient tout auſſi bien au chant que la poéſie; à l'appui de ſon ſyſtême il cite des chants agréables faits ſur des vers irréguliers. (Voyez *la Muſique conſidérée en elle-même*, par M. de Chabanon, *pag.* 252.)

Cette difficulté devient très-aiſée à réſoudre en conſidérant que celui qui met en muſique des vers irréguliers n'écrit que de la proſe, & que le compoſiteur devient poéte lorſqu'il adapte ſes chants à des vers *cadencés*. Il eſt inconteſtable que la proſe eſt plus facile à écrire que la poéſie: que le poéte eſt bien moins libre dans ſes idées que le proſateur. On convient encore que des phraſes de proſe peuvent être agréables, mais elles manqueront toujours d'un certain charme qu'on ne peut rencontrer que dans des vers. Les compoſiteurs italiens, qu'on n'accuſera pas ſans doute de manquer de chant, ne s'attachent pas à en mettre dans leur muſique d'égliſe, lorſqu'ils écrivent ſur des pſeaumes. Ils ne recherchent alors qu'une harmonie ſavante. Mais ils rappellent toutes leurs idées de chant & d'expreſſion, toutes leurs formes périodiques & régulières, lorſqu'ils mettent en muſique des hymnes en vers meſurés & rimés, comme le *Stabat* & le *Dies iræ*. (*M. Framery.*)

CADENZA. *ſ. f.* Mot italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, & que l'auteur laiſſe à la volonté de celui qui exécute la partie principale, à fin qu'il y faſſe, relativement au caractère de l'air, les paſſages les plus convenables à ſa voix, à ſon inſtrument ou à ſon goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il ſe fait ordinairement ſur la première note d'une cadence finale, & il s'appelle auſſi *arbitrio*, à cauſe de la liberté qu'on y laiſſe à l'exécutant de ſe livrer à ſes idées, & de ſuivre ſon propre goût. La muſique françoiſe, ſur-tout la vocale, qui eſt extrêmement ſervile, ne laiſſe au chanteur aucune pareille liberté, dont même il ſeroit fort embarraſſé de faire uſage. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La muſique françoiſe n'a plus du tout aujourd'hui le caractère de celle dont parle Rouſſeau; cependant on n'a point adopté généralement l'uſage des points d'orgue ou de la *cadenza* dans la muſique vocale, ſi ce n'eſt dans quelques airs de bravoure qui ne ſont, à proprement parler, que des ſonates de voix. Cet uſage eſt ridicule au théâtre, où la muſique doit ſonger ſans ceſſe à exprimer les paroles; mais il peut être admis dans les concerts. Pour la muſique inſtrumentale, les points d'orgue y ſont très-communs en France comme ailleurs. Ils l'étoient même du tems ou Rouſſeau écrivoit ſon dictionnaire, & il auroit dû le dire. Habitué à dénigrer la muſique françoiſe il ne vouloit pas s'appercevoir des progrès qu'elle faiſoit: ceux de la muſique inſtrumentale étoient déjà très-grands Or, comme cette muſique, particuliérement dans les ſonates, les concertos, n'a d'autre but que de faire briller le talent de l'exécutant, elle s'accommode très-bien de la *cadenza* dans laquelle l'inſtrumentiſte peut ſe livrer à toute ſon imagination. Il ne faut pas cependant qu'il en abuſe. Tout point d'orgue eſt fait ſur une note de baſſe qui a été entendue. Et quoi que l'accompagnateur ne prolonge pas le ſon de cette note, ſon impreſſion n'en eſt pas moins reſtée dans l'ame des auditeurs. Il faut donc prendre garde d'offenſer l'harmonie par des modulations trop détournées, & qui avec cette note de baſſe, toujours ſuppoſée, produiroient de faux accords. Une oreille délicate ſuffit pour éviter cette faute, mais il en eſt une autre dont on ne ſe garantit qu'avec beaucoup de goût; c'eſt de donner au point d'orgue un rythme & un caractère très-différent de celui du morceau. La *cadenza* doit être, pour ainſi dire, le réſumé de la piece qu'on a jouée. Les idées trop étrangères en doivent être bannies. Cette faute eſt bien plus commune que la première, parce qu'il eſt plus ordinaire d'avoir une oreille ſenſible qu'un goût ſûr. (*M. Framery.*)

CALABIS. Meurſius, dans ſon traité intitulé: *Orcheſtra*, dit que c'étoit une chanſon & une danſe des Laconiens, dont ils ſe ſervoient dans le temple de Diane Dearhéaride: ne ſeroit-ce point la danſe inconnue des anciens, dont il ne nous reſte que le nom *Calabriſme*? (*M. de Caſtillon.*)

CALIQUE. Athénée rapporte que de ſon tems il exiſtoit encore des vers de Stéſichore, dans leſquels il étoit parlé d'une chanſon nommée *Calique.* (*M. de Caſtilhon.*)

CALLINIQUE, nom d'un air de danſe des anciens, qui s'exécutoit ſur des flûtes, au rapport d'Athénée. (*M. de Caſtilhon.*)

CALYCE. Chanſon pour les femmes. Il faut qu'elle ſoit très-ancienne, puiſqu'Athénée dit que les femmes la chantoient autrefois. (*M. de Caſtilhon.*)

CAMERGO. Eſpèce d'air de danſe dont la meſure eſt à deux tems, & le mouvement *allegro aſſai* ou *poco preſto.* (*M. de Caſtilhon.*)

CANARDER. *v. n.* C'eſt, en jouant du haut-bois, tirer un ſon naſillard & rauque, approchant du cri du canard : c'eſt ce qui arrive aux commençans, & ſur-tout dans le bas, pour ne pas ſerrer aſſez l'anche des lèvres. Il eſt auſſi très-ordinaire à ceux qui chantent la haute contre de *canarder* ; parce que la haute-contre eſt une voix factice & forcée, qui ſe ſent toujours de la contrainte avec laquelle elle ſort. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Ce n'eſt pas préciſément cette contrainte qui rend les haute-contres mâles ſujettes à *canarder*, mais le ſon naſard que prend leur voix. Les compoſiteurs italiens n'emploient preſque pas la véritable haute-contre : ils font exécuter cette partie par des bas deſſus, hommes ou femmes, & leur donnent en conſéquence des tons trop aigus pour la voix des hommes réels. Les compoſiteurs françois, d'après cet exemple, ont écrit pour la haute-contre, à peu près dans le même diapaſon, ſans conſidérer qu'ils ne pouvoient pas employer les mêmes moyens d'exécution Or, les hommes qui ont voulu rendre ces tons aigus, faits ſeulement pour des caſtrats ou des femmes, n'ont pu y parvenir qu'en ſerrant extrêmement la gorge ; & le ſon, qui a perdu ainſi de ſon intenſité, tâche ſouvent d'en retrouver une partie en paſſant par le nez. (*Voyez haute-contre.*) (*M. Framery.*)

CANEVAS. *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que les muſiciens ajuſtent aux notes d'un air à parodier. Sur ces paroles, qui ne ſignifient rien, le poëte en ajuſte d'autres qui ne ſignifient pas grand'choſe, où l'on ne trouve, pour l'ordinaire, pas plus d'eſprit que de ſens ; où la proſodie françoiſe eſt ridiculement eſtropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raiſon, des *canevas.* (*J. J. Rouſſeau.*)

CANEVAS. On donne ce nom à des mots ſans aucune ſuite, que les Muſiciens mettent ſous un air, qu'ils veulent faire chanter après qu'il aura été exécuté par l'orcheſtre & la danſe. Ces mots ſervent de modèle au poëte pour en arranger d'autres de la même meſure, & qui forment un ſens : la chanſon faite de cette manière, s'appelle auſſi *canevas* ou *parodie.* (*Voyez parodie.*)

Il y a de fort jolis *canevas* dans l'opéra de Tancrede : *aimable vainqueur, &c. d'Héſione*, eſt un *canevas ancien. Ma bergere fuyoit l'amour, &c.* des *fêtes de l'hymen*, en eſt un moderne ; preſque toutes les chaconnes de Lully, ainſi que ſes paſſacailles ont été parodiées par Quinault ; c'eſt dans ces *canevas* que l'on trouve des vers de neuf ſyllabes, dont le repos eſt à la troiſième ; ce poëte admirable ne s'en eſt ſervi que dans ces occaſions.

Les bons poëtes lyriques ne s'écartent jamais de la regle, qui veut que les rimes ſoient toutes croiſées, hors dans les *canevas* ſeulement. Il y en a tel qui forcément doit être en rimes maſculines, tel autre en demande quatre féminines de ſuite. Il y en a enfin, mais en petit nombre, dont toutes les rimes ſont de cette derniere eſpece.

La correction dans l'arrangement des vers eſt une grande partie du poëte lyrique ; les vers de douze ſyllabes, ceux de dix, de ſept, & de ſix, adroitement mêlés, ſont les ſeuls dont il ſe ſert ; encore obſerve-t-il de n'uſer que très-ſobrement de ceux de ſept. Il faut même alors que dans le même morceau où ils ſont employés, il y en ait au moins deux de cette meſure. Les vers de cinq, de quatre, de trois ſyllabes ſont réſervés au *canevas* ; la phraſe de muſique qu'il faut rendre donne la loi ; une note quelquefois exige un ſens fini, & un vers, par conſéquent, d'une ſeule ſyllabe.

Les *canevas* les mieux faits ſont ceux dont les repos & le ſens des vers répondent aux différens repos & aux temps des phraſes de la muſique. Alors le redoublement des rimes eſt un nouvel agrément. Il n'eſt point d'ouvrage plus difficile, qui exige une oreille plus délicate, & où la proſodie françoiſe doive être plus obſervée. Le poëte qui eſt en même temps muſicien, a dans ces ſortes de découpures un grand avantage ſur celui qui n'eſt que poëte. (*Cahuzac.*)

* Ni le mot ni la choſe ne ſont plus d'uſage. Lorſque les ballets étoient la partie principale d'un opéra, le muſicien pouvoit en faire parodier les plus jolis airs, pour les fixer davantage dans l'eſprit des auditeurs à l'aide des paroles : ces paroles ne pouvoient être aſſujetties au rhythme de l'air par le poëte, ſi celui-ci n'étoit pas muſicien. Alors le compoſiteur parodioit lui-même ſon morceau, en y ajuſtant des mots ſans aucune idée ; le poëte enſuite réduiſoit ce *canevas* en vers, & s'y conformoit comme il pouvoit, ainſi qu'on fait une chanſon d'après d'autres paroles. Delà tant de couplets barbares & inſignifians, dont Quinault lui-même a donné de dangereux exemples ; mais

Digitized by Google

quelquefois auſſi il a ſu vaincre bien heureuſement cette difficulté. Voici le modèle de la parodie d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceſte* ; elle eſt citée par M. Marmontel comme un chef-d'œuvre.

Tout mortel doit ici paroître ; (*tous les enfers.*)
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux la trépas délivre :
Qui cherche à vivre
Cherche à ſouffrir.
Venez tous ſur nos ſombres bords.
Le repos qu'on deſire
Ne tient ſon empire
Que dans le ſéjour des morts.
Chacun vient ici bas prendre place,
Sans ceſſe on y paſſe,
Jamais on n'en ſort.
C'eſt pour tous une loi néceſſaire,
L'effort qu'on peut faire
N'eſt qu'un vain effort.
Eſt-on ſage
De fuir ce paſſage ?
C'eſt un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici bas prendre place ;
Sans ceſſe on y paſſe,
Jamais on n'en ſort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout eſt ſans armes
Contre la mort.
Chacun vient ici bas prendre place ;
Sans ceſſe on y paſſe,
Jamais on n'en ſort.

« Je ne crois pas, dit M. Marmontel, que le » mérite de la difficulté vaincue ait jamais été » porté plus loin, ni que, dans la contrainte de » la meſure & de la rime, il ſoit poſſible de » conſerver au langage plus d'aiſance, de force » & de préciſion. »

La difficulté de parodier mérite certainement l'indulgence ; mais un éloge auſſi fort, de la part de M. Marmontel, appelle la critique. On ne peut s'empêcher de remarquer que ce vers, *l'effort qu'on peut faire*, eſt vague, & manque de cette préciſion que le panégyriſte attribue au morceau. L'Auteur a voulu dire probablemnt *l'effort qu'on peut faire pour en ſortir* ; mais il ne le dit pas. Deux vers plus loin, qu'eſt-ce qu'un *paſſage* qui eſt un *orage ? tous les charmes, plaintes, cris, larmes*, n'eſt pas correct ; il faudroit les plaintes, les cris, &c. ou en ſupprimant par-tout l'article, *tous charmes, plaintes, cris, larmes*, ce qui ſeroit ridicule. Le vers *plaintes, cris, larmes*, n'eſt déjà pas fort doux.

Ces remarques légères n'empêchent pas que les idées de ce morceau ne ſoient très-philoſophiques, & en général très-bien exprimées. Les ſucceſſeurs de Quinault ont rarement été auſſi heureux. Cahuſac, dont nous venons de citer l'article, a fait avec Rameau beaucoup de ces parodies ſur *canevas*, & l'on voit, par ſon article même, ce qu'il étoit capable de faire.

Il remarque que c'eſt dans les *canevas* ſeulement que Quinault a employé les vers de neuf ſyllabes, céſurés à la troiſieme. Cela eſt vrai ; mais ſon exemple ſuffit pour introduire cette eſpéce de meſure dans les morceaux deſtinés au chant. Elle fait très-bien en muſique, en mettant un repos à la troiſieme & un à la ſixieme ſyllabe. Elle eſt très-commune dans la poéſie lyrique italienne.

Se mai ſia — ti ſpirar — ti ſul volto
Lieve ſia — to che len — to s'aggiri.

Voyez Céſure.

« Les vers de douze ſyllabes, dit Cahuſac ; » ceux de dix, de ſept & de ſix, *adroitement* » *mêlés*, ſont les ſeuls dont le poëte lyrique ſe » ſert ; encore obſerve-t-il de n'uſer que très- » ſobrement de ceux de ſept. Il faut même alors » que dans le même morceau où ils ſont em- » ployés il y en ait au moins deux de cette » meſure. »

Cela eſt vrai pour le récitatif, mais il en eſt tout au contraire pour les airs, dans leſquels les vers doivent être égaux, au moins pour chaque période, loin d'être *adroitement mêlés*, & où les vers de ſept ſyllabes ſont ceux qui figurent avec le plus d'avantage.

Le poëte qui eſt en même temps muſicien, dit encore Cahuſac, « a dans ces ſortes de dé- » coupures un grand avantage ſur celui qui n'eſt » que poëte. »

Un poëte muſicien ſe gardera bien de parodier ſur *canevas*, il parodiera ſur la muſique même. Il eſt impoſſible de bien ſaiſir le caractére d'un air en le parodiant d'après des paroles. Un morceau de chant ſimple peut être parodié heureuſement par celui qui en ſait très-bien l'air, qui a l'oreille harmonique, & le ſentiment de la muſique ; mais ſi le morceau a des accompagnemens qui ſignifient quelque choſe, on ne pourra en faire une parodie paſſable ſans être très-bon muſicien. (*M. Framery.*)

CANON. *ſ. m.* C'étoit, dans la muſique ancienne, une regle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit auſſi le nom de *canon* à l'inſtrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui ſur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appelloit *ſectio canonis*, la diviſion du monocorde par tous ces

intervalles, & *canon universalis*, le monocorde ainſi diviſé, ou la table qui le repréſentoit. (Voyez *Monocorde.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Canon, en muſique moderne, eſt une ſorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent ſans ceſſe le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles, qu'il appelle *fughe in conſeguenza*, certains avertiſſemens qui marquoient comment il falloit chanter ces ſortes de fugues, & ces avertiſſemens étant proprement les règles de ces fugues, s'intituloient *canoni*, règles, *canons*. Delà prenant le titre pour la choſe, on a, par métonymie, nommé *canon* cette eſpèce de fugue.

Les *canons* les plus aiſés à faire & les plus communs, ſe prennent à l'uniſſon ou à l'octave; c'eſt-à-dire, que chaque partie répète ſur le même ton le chant de celle qui la précède. Pour compoſer cette eſpèce de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à ſon gré; y ajouter, en partition, autant de parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces parties chantées ſucceſſivement, former un ſeul air; tâcher que cette ſucceſſion produiſe un tout agréable, ſoit dans l'harmonie, ſoit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier, part ſeul, chantant de ſuite l'air entier, & le recommençant auſſi tôt ſans interrompre la meſure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit ſervir de ſujet perpétuel, & ſur lequel le *canon* entier a été compoſé, le ſecond entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré, pourſuit le ſecond: les autres partent de même ſucceſſivement, dès que celui qui les précède eſt à la fin du même premier couplet: en recommençant ainſi ſans ceſſe, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on pourſuit le *canon* auſſi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte, ou à la quarte; c'eſt-à-dire, que chaque partie répètera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* ſoit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme diſent les Italiens, & que l'on ajoute des bémols ou des diéſes aux notes dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais ſeulement à l'identité du chant, ce qui rend la compoſition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la fugue, elle entre dans un nouveau ton; elle en change preſque à chaque note, & qui pis eſt, nulle partie ne ſe trouve à la fois dans le même ton qu'une autre, ce qui fait que ces ſortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à ſuivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en ſoit l'harmonie, & quelque bien chantés qu'ils ſoient.

Il y a une troiſième ſorte de *canons* très-rares, tant à cauſe de l'exceſſive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'eſt ce qu'on pourroit appeller *double canon renverſé*, tant par l'inverſion qu'on y met, dans le chant des parties, que par celle qui ſe trouve entre les parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette eſpèce de *canons*, que, ſoit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, ſoit qu'on renverſe le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en ſorte que l'on commence par la fin & que la baſſe devienne le deſſus, on a toujours une bonne harmonie & un *canon* régulier. (Voyez *Pl. de muſ. fig. 49.*) deux exemples de cette eſpèce de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne auſſi des règles pour les compoſer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot *ſyſtême*, dans l'expoſition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie ſoit un peu variée, il faut que les parties ne ſe ſuivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles ſe ſuivent ſi rapidement, comme à la pauſe ou demi-pauſe, on n'a pas le tems d'y faire paſſer pluſieurs accords, & le *canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'eſt un moyen de faire, ſans beaucoup de peine, des *canons* à tant de parties qu'on veut: car un *canon* de quatre meſures ſeulement, ſera déjà à huit parties ſi elles ſe ſuivent à la demi-pauſe, & à chaque meſure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'empereur Charles VI, qui étoit grand muſicien & compoſoit très-bien, ſe plaiſoit beaucoup à faire & chanter des *canons*. L'Italie eſt encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce prince, par les meilleurs maîtres de ce pays-là. (*J. J. Rouſſeau.*)

La troiſième eſpèce de *canons*, dont Rouſſeau vient de parler, s'appelle auſſi *canon per arſin & theſin*, parce que toutes les notes qui ſont dans le tems fort en chantant d'une façon, tombent dans le tems foible en chantant de l'autre.

Souvent, lorſqu'un *canon* eſt à l'uniſſon ou à l'octave, & que par conſéquent chaque partie chante exactement les mêmes notes, quoique dans un diapazon différent dans le ſecond cas, on n'écrit le *canon* qu'une ſeule fois, & on marque par ce ſigne 𝄋 quand les autres parties doivent commencer, alors les Italiens appellent le *canon canone chiuſo*, ou *incorpo*; & ſi un *canon* eſt écrit tel qu'il doit être exécuté, & avec toutes ſes parties, ils l'appellent *canone aperto*, *riſoluto*, ou *impartito*.

Il y a encore le *canon énigmatique*; c'eſt à-dire, que le compoſiteur n'écrit qu'une partie de ſon *canon*, & indique par quelques ſignes qu'il doit y avoir d'autres parties; mais ſans indiquer à quel intervalle elles doivent prendre le chant, ni dans

Digitized by Google

quel ordre elles doivent ſe ſuivre, en ſorte que c'eſt aux exécuteurs à le chercher.

Une autre ſorte de *canons* eſt celui dans lequel une partie prend toujours le chant, en le recommençant un ton plus haut qu'elle ne l'avoit pris d'abord; ce qui peut continuer autant que les parties peuvent s'étendre: on appelle auſſi ce dernier *climax*.

Enfin, il y a le *canon par augmentation*, lorſque dans un *canon* à deux parties la baſſe fait toutes les notes deux fois plus longues que le deſſus; (voyez *figure* 50, *planche de muſique*,) & ſi le *canon* eſt à trois parties, en ſorte que la haute-contre double, & la baſſe quadruple la valeur des notes du deſſus, c'eſt un *canon* par augmentation double.

(*M. de Caſtilhon.*)

Canon. Ce genre de compoſition eſt formé d'un ſujet qu'on appelle *deſſein*, & d'une ou pluſieurs autres parties, qui devant ſuivre ce deſſein par des intervalles de tons & ſemi-tons abſolument ſemblables, ſe nomment *conſéquentes*. Il eſt évident que les conſéquentes ne peuvent être qu'à l'uniſſon, à la quinte ou à la quarte du deſſein, car ſi elles étoient à la tierce, à la quinte, elles jetteroient dans des modulations trop détournées.

Il y deux ſortes de *canons*, ceux qu'on nomme libres, & ceux qui ſont avec obligation. Les *canons libres* ſe ſubdiviſent encore en deux eſpeces: la premiere eſt celle où le deſſein & les conſéquentes, après avoir fini leur chant, reviennent au commencement. Ce ſont ceux dont Rouſſeau a donné les regles; ils ne ſe peuvent faire qu'à l'uniſſon, & à autant de parties qu'on veut. On les nomme *canons perpétuels* ou *infinis*. La ſeconde eſpéce comprend ceux où les parties, après avoir achevé le chant, s'arrêtent; on en peut faire à l'uniſſon, à la quarte, à la quinte & à l'octave. Voici comment on les compoſe.

On écrit d'abord un motif à volonté, pour ſervir de deſſein; on le tranſcrit dans une autre partie, à l'uniſſon, à la quarte, à la quinte ou à l'octave. Pendant que la conſéquente répete ce motif, le deſſein en propoſe un autre qui ſera de même répété par la conſéquente; ce qu'on peut prolonger autant que l'on veut. A la fin, cependant, il faut que le deſſein ait quelques notes de plus pour que les parties terminent enſemble le morceau.

Voyez *planches de muſique*, *fig.* 51, l'exemple d'un *canon* à trois voix à l'uniſſon; un autre célebre *del padre Martini*, & celui d'un *canon* à la quinte par Rameau.

Il y a un autre genre de *canons* qu'on appelle *renverſés*, ou en *écreviſſe*, ou *doubles*, dont le méchaniſme conſiſte en ce que la dernière note s'accorde avec la premiere; l'avant-dernière avec la ſeconde, & ainſi de ſuite, de maniere que l'une va à reculons, tandis que l'autre procède directement. (*V. pl. de muſ. fig.* 52.)

On en fait auſſi de renverſés à double ſujet à quatre parties; d'autres par mouvemens contraires ou par mouvemens directs, oppoſés à des mouvemens contraires; d'autres ſur des ſujets de plain-chant, &c. &c. (*V. pl. de muſ. fig.* 53.)

Au ſurplus, ces malheureuſes productions du plus mauvais goût, ces tours de force qui n'ont de mérite qu'une difficulté vaincue aux yeux pour le tourment de l'oreille, ne prouvent d'autre mérite que celui de la patience. Il faut, à la vérité, pour y réuſſir, une grande connoiſſance de tous les moyens permis en harmonie, mais quand on a cette connoiſſance, on doit en faire un uſage plus heureux. Tout au plus de jeunes gens peuvent ils ſe permettre par plaiſanterie quelqu'exercice de ce genre, comme on fait en poéſie des acroſtiches & des bouts rimés.

J'en excepte les *canons* ſimples, appellés perpétuels: bien faits & exécutés par des voix bien juſtes, ils ſont quelquefois en ſociété un effet fort agréable. (*M. Framery.*)

Canon. La fugue liée ou perpétuelle, dit le P. Martini, fut appellée *Canon*, parce que ce mot en grec ſignifie règle, & que dans cette ſorte de fugue, la *propoſition* ſert de règle à la réponſe, qui eſt obligée de ſuivre exactement ſes traces depuis le commencement juſqu'à la fin. L'explication que Rouſſeau donne du mot *canon* eſt un peu différente; mais cela eſt de peu d'importance.

On a vu dans les articles précédens les règles du *canon*, les conſeils ſur la maniere de le compoſer, de l'employer, & ſur la néceſſité de n'en pas confondre les différentes eſpèces. Les obſervations ſuivantes n'ont pour but que d'en faciliter la lecture, & d'aider les perſonnes curieuſes de ce genre de compoſition à déchiffrer les anciens *canons*, dans l'exécution deſquels on ſe trouve ſouvent arrêté, ſi l'on ne s'eſt mis au fait de tous les ſignes qui y ſont en uſage.

Il y a deux maniéres de noter un *canon*. La premiere conſiſte à l'écrire ſur une ſeule portée; alors les différentes parties entrent ſucceſſivement à certains ſignes, placés de façon que la premiere partie arrivant au premier ſigne, la ſeconde commence le chant du canon; lorſque la premiere arrive au ſecond ſigne, la troiſième partie commence, &c. cela s'appelle un canon fermé, *canone chiuſo*. (*V. pl. de muſ. fig.* 42.)

La ſeconde maniére eſt de noter en partition toutes les parties du canon, qui ſe nomme alors canon ouvert, *canone aperto*, & dont l'exécution n'a aucune difficulté.

Dans les *canons fermés* on place au-deſſus de la ligne où eſt notée la partie qui *propoſe*, les

fignes qui indiquent aux autres parties quand elles doivent répondre.

Il y en a trois principaux, qui ſont le guide ou la priſe, *la preſa* 𝄋; la couronne 𝄐, & la ritournelle ou repriſe :‖:

Le guide indique aux parties répondantes quand elles doivent commencer les réponſes. La couronne ſert à marquer la note où doivent s'arrêter les parties qui répondent. La repriſe ou ritournelle ſignifie que le chant étant fini, il doit être recommencé tant par la partie qui a propoſé le canon, que par les parties répondantes.

On place d'ordinaire au commencement de la portée les différentes clefs qui indiquent le genre des voix chargées de répondre. On joint à ces clefs des barres qui marquent les pauſes que chaque partie doit obſerver, ou les tems qu'elle doit compter avant de partir : on y joint auſſi le petit ſigne 𝄋 qui, ſelon la ligne où il eſt poſé, déſigne par quelle note doivent commencer les réponſes. Ceci s'entendra mieux par un exemple.

Canon fermé, *à la quarte & à quatre parties.*

On ſait que dans l'ancienne muſique une barre qui s'étend ſeulement d'une ligne à l'autre, & ne remplit qu'un intervalle, vaut une brève, c'eſt-à-dire deux rondes ou ſemi-brèves. Lorſqu'elle occupe deux intervalles, & qu'elle eſt prolongée de la ſeconde ligne à la quatrième, elle vaut deux brèves ou quatre rondes.

Ainſi la clef du *Contralto*, qui eſt ici la première, ayant une grande barre & une petite, la partie qui chante ſur cette clef, doit attendre que celle qui commence, c'eſt-à-dire le *tenore*, ait fait la valeur de trois brèves ou de ſix rondes : elle n'entrera donc qu'au troiſième ſigne 𝄋, placé au-deſſus de la portée. De plus, le ſigne 𝄋, mis après les deux barres, ſur la ligne de la clef, indique la note *ut* : cette partie commencera donc en *ut*, ou à la quarte du *tenore*, dont le chant débute en *ſol*; ce qui conſtitue le *canon* à la quarte.

La clef de *fa* ou de baſſe, qui vient enſuite, n'eſt ſuivie que d'une grande barre de deux brèves ou quatre rondes : ainſi la partie de baſſe entrera au ſecond ſigne 𝄋. Le petit ſigne 𝄋 étant ſur l'intervalle qui, avec cette clef, porte le nom d'*ut*, cette partie commencera en *ut*, comme le *contralto*.

Enfin, la clef de *ſoprano* ou deſſus, qui eſt la troiſième, n'eſt ſuivie que d'une petite barre, rempliſſant un ſeul intervalle, & valant une ſeule brève ou deux rondes. Elle commencera donc au premier ſigne 𝄋; & le ſigne 𝄋 étant ſur la note *ſol*, cette partie débutera en *ſol*, à l'uniſſon du *tenore*.

Les parties ſont donc indiquées en ordre inverſe ou rétrograde. Le *tenore* commence : le deſſus entre à l'uniſſon, ou plutôt à l'octave, après la valeur de deux rondes : la baſſe à la quinte au-deſſous, après quatre rondes; & le *contralto* à l'octave de la baſſe, & à la quarte du *tenore*, après la valeur de ſix rondes.

On trouvera ce *canon*, d'abord *fermé*, & enſuite *ouvert*, ou noté en partition, (*pl. de muſique, figure* 54,) l'étude qu'on en aura faite, & l'habitude de le chanter, donneront la clef de tous ceux du même genre.

On écrit auſſi ordinairement au commencement du *canon*, le degré où les parties doivent ſe répondre; *à l'uniſſon*, *à l'octave*, *à la quinte*, &c. Mais dans les anciens & volumineux recueils de *canons* compoſés en Italie, en France, en Angleterre, en Eſpagne, &c. on trouve ces indications, tantôt en mots italiens, tantôt en mots latins, tantôt même en mots grecs. Pour exécuter ces canons ſans embarras, il eſt néceſſaire de connoître ces expreſſions différentes.

Les italiennes répondent exactement aux françoiſes, à l'uniſſon, à la ſeconde mineure, *all'uniſſono*, *alla ſeconda minore*, &c. Les latines répondent auſſi aux italiennes, excepté la ſeconde & la troiſième, dont l'une, qui eſt la *ſeconde mineure*, s'appelle en latin *ſemiditonum*; l'autre qui eſt la ſeconde majeure, ſe rend par *ad tonum* ou *ad ſecundam*. Le reſte eſt abſolument relatif aux mots françois & italiens. A la quarte, *ad quartam*, à la quinte, *ad quintam*, &c. Il n'en eſt pas de même des mots tirés du grec. Les voici avec leur ſignification. (Les trois qui ſont entre deux parenthèſes ſont comme dans le latin.)

A l'uniſſon	*Symphonizabis* ou *homophonus*.
A la ſeconde mineure	*Ad hemitonium*.
A la ſeconde majeure	(*Ad tonum*.)
A la tierce mineure	*Ad* (*ſemiditonum*) ou *trihemitonium*.
A la tierce majeure	(*Ad ditonum*.)
A la quarte	*Ad diateſſaron*.
A la quinte	*Ad diapente*.

Digitized by Google

A la ſixte mineure . .	*Ad hexacordum min.* ou *ad diapente cum hemitonio.*
A la ſixte majeure . .	*Ad hexacordum maj.* ou *ad diapente cum tono.*
A la 7ᵉ mineure . . .	*Ad heptacordum min.* ou *ad diapente cum trihemitonio.*
A la 7ᵉ majeure . . .	*Ad heptacordum maj.* ou *ad diapente cum ditono.*
A l'octave	*Ad diapaſon.*
A la 9ᵉ mineure ou majeure.	*Ad diapaſon cum tono* ou *cum hemitonio.*
A la 10ᵉ mineure ou majeure.	*Ad diapaſon cum ditono* ou *cum trihemitonio.*
A la 11ᵉ	*Ad diapaſon-diateſſaron.*
A la 12ᵉ	*Ad diapaſon-diapente.*
A la 15ᵉ ou double octave.	*Ad diſ-diapaſon.*

Quelquefois on trouve avec ces mots les deux particules *ſub* & *ſupra*, comme *ad ſub diapaſon*, *ad ſub diapente*, &c. Cette particule *ſub* indique que les parties répondantes doivent entrer à l'octave au-deſſous, à la quinte au-deſſous, &c.

On trouve plus rarement la particule *ſupra*, qui ſignifie que les réponſes doivent être à l'octave ou à la quinte au-deſſus; mais toutes les fois qu'un des mots ci-deſſus eſt employé ſeul & ſans aucune particule ajoutée, comme *ad diapaſon*, *ad diapente*, &c. on doit entendre que les réponſes ſont à l'octave, à la quinte au-deſſus, &c.

Au lieu de *ſub* & de *ſupra*, quelques anciens auteurs ſe ſont encore ſervis de deux particules grecques, *hypo* & *hyper*. Par exemple *hypo-diapaſon* veut dire à l'octave au-deſſous, & *hyper-diapente* à la quinte au-deſſus.

Outre toutes ces expreſſions qui ſervent à marquer les cordes ou notes ſur leſquelles les différentes parties du *canon* doivent répondre, il y en a d'autres qui indiquent à quelle diſtance ou après quel eſpace de tems elles doivent commencer leurs réponſes. Ce ſont par exemple, *fuga*, ou *canon poſt unum tempus*, *poſt duo tempora*, &c. ce qui veut dire que les parties doivent répondre après la panſe d'un ou de deux tems, &c.

Il faut ſe rappeller ici que la *brève* étoit la figure qui repréſentoit un tems. On la regardoit comme la mere d'où naiſſoient les autres figures; celles d'une plus grande valeur, en y joignant un pied ou jambage à droite, en deſſus ou en deſſous, & celles d'une moindre valeur, en changeant la figure quarrée, qui eſt celle de la *brève*, en circulaire, & en y ajoutant, pour marques diſtinctives, le jambage, la blancheur, la couleur noire, ou les crochets.

Voyez *brève & caractères de muſique.*

Pour indiquer la diſtance du tems, on ſe ſervoit auſſi quelquefois de la figure même de ces différentes notes. Ainſi l'on trouve *canon ad diapaſon poſt* [illegible], c'eſt-à-dire, à l'octave, après la valeur d'une longue: *canon ad diapente poſt* □, c'eſt-à-dire, à la quinte, après la valeur d'une *brève*; ou *canon ad diateſſaron poſt* ◇, c'eſt-à-dire, à la quarte, après la valeur d'une *ſemi-brève*, que nous nommons aujourd'hui *ronde*.

Mais ce ne ſont pas là toutes les difficultés qu'on trouve dans la lecture des anciens *canons*. Ces premiers maîtres ſembloient vouloir ſe venger de la peine qu'ils avoient à compoſer ces morceaux ſavans de muſique, en les rendant preſque auſſi difficiles à comprendre & à déchiffrer qu'ils l'étoient à faire.

Ils avoient imaginé pour cela des *mots* énigmatiques qui en donnoient la clef, & ſans leſquels il étoit impoſſible de deviner ce que leurs *canons* vouloient dire. Ces *mots* ou phraſes latines étoient ordinairement des eſpèces de proverbes. Ils indiquoient la note ſur laquelle devoient entrer les réponſes, les pauſes que l'on devoit paſſer dans le cours du *canon*, celles qu'il falloit obſerver, les valeurs des notes que l'on devoit quelquefois ou diminuer ou redoubler, &c. Enſorte que ſi l'on n'entendoit pas cette clef qui étoit au commencement, le *canon* devenoit d'une obſcurité invincible, & d'une exécution impraticable.

Les auteurs qui écrivoient des traités ſur la manière de compoſer les fugues & les canons, recommandoient, il eſt vrai, de rendre ces mots énigmatiques le plus clairs & le plus intelligibles que faire ſe pourroit; car, diſoient-ils, les chanteurs ne ſont ni magiciens, ni devins, ni prophètes, pour deviner la penſée des autres quand elle n'eſt exprimée que d'une manière capricieuſe & extravagante.

On n'en trouve pas moins dans les recueils de *Joſquin Delprato*, de *Jean Mouton*, de *Henri Iſaac*, Ainſi que dans les traités de *Pierre Aaron*, de *Glareanus*, de *Pedro Cerone*, de *Bontempi*, &c. des *canons fermés* qui, ne pouvant être *ouverts* que par cette ſorte de clefs, deviennent par leur obſcurité preſqu'impoſſibles à déchiffrer.

Le ſavant Père Martini s'étoit donné la peine de raſſembler preſque tous ces mots énigmatiques & d'en donner l'explication; je crois rendre un ſervice aux amateurs de l'ancienne muſique, & à ceux qui veulent connoître le génie des premiers maîtres de l'art, en plaçant ici cette explication, au moyen de laquelle il y aura peu de ces *canons* énigmatiques dont le lecteur attentif ne puiſſe trouver le ſens.

1. *Clama ne ceſſes.*
2. *Ocia dant vitia.*
3. *Dii faciant fine me, non moriar ego.*
4. *Omnia ſi perdas, famam ſervare memento,*
   Quâ ſemel amiſſâ, poſtea nullus eris.

Digitized by Google

5. *Sperare & præstolari multos facit morari.*
6. *Ocia fecuris insidiosa nocent.*
7. *Tarda solet magnis rebus inesse fides.*
8. *Fuge morulas.*

Chacun de ces *mots* ou énigmes indique que les parties qui répondent doivent négliger les pauses qui se trouvent dans celle qui a proposé le *canon*, & ne chanter que les notes.

9. *Misericordia & veritas obviaverunt sibi.*
10. *Justitia & pax se osculatæ sunt.*
11. *Nescit vox missa reverti.*
12. *Semper contrarius esto.*
13. *Signa te signa temere me tangis & angis,*
Roma tibi subito motibus ibit amor.
14. *Frangenti fidem fides frangatur eidem.*
15. *Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.*
16. *Mitto tibi metulas, erige si dubitas.*
17. *Cancrizat, vel canit more hæbreorum.*
18. *Retrogradatur.*
19. *Vadam & veniam ad vos.*
20. *Principium & finis.*

Ces douze *mots* signifient que de deux parties qui répondent à la partie proposante, l'une doit commencer à la première note du chant proposé, & aller jusqu'à la fin; l'autre commence à la dernière note, & poursuit toujours en reculant jusqu'à la première.

On conçoit combien un tel *canon* doit être difficile à faire, & combien il seroit impossible d'en deviner l'exécution si l'on n'entendoit pas le sens qu'a donné le compositeur à l'un des douze *mots* ci-dessus. On conçoit moins aisement le plaisir qui peut resulter de cette exécution, & le mérite de se donner tant de peine pour faire si peu de plaisir.

21. *Symphonizabis.*

Répondez à l'unisson.

22. *Omne trinum perfectum.*
23. *Trinitas & unitas.*
24. *Trinitatem in unitate veneremur.*
25. *Sit trium series una.*
26. *Vidi très viri qui erant læti.*

Ceux-ci veulent dire tout simplement que de la partie proposée on doit tirer deux autres parties, qui forment un *canon* à trois voix, & qui prennent ordinairement à l'unisson ou à l'octave.

27. *Manet altâ mente repostum.*
28. *Deponte non cadit qui cum sapientiâ vadit.*

Que deux, trois, ou plusieurs voix répondent à la proposition.

29. *Tantum hoc repete quantum cum aliis faciare videbis.*
30. *Non qui incepcrit, sed qui perseveraverit.*
31. *Itque reditque frequens.*

Un petit trait de chant qui est dans une partie doit se répéter jusqu'à ce que les autres parties aient fini de chanter. Il ne s'agit que de distinguer dans le *canon* ce petit trait de chant, & de le continuer, sans l'interrompre, jusqu'à la fin.

32. *Crescit,* } *in duplo, triplo,* &c.
33. *Decrescit,* }

La partie qui répond doit doubler ou tripler la valeur des notes, ou les diminuer de la moitié, ou des deux tiers, &c.

34. *Digniora sunt priora.*

La partie qui répond doit chanter les notes dans l'ordre de leur valeur respective, & non dans l'ordre où elles sont notées: c'est-à-dire, les *maximes* d'abord, ensuite les *longues*, puis les *brèves*, les *semi-brèves*, &c. Quel travail! & quelle pénible futilité!

35. *Descende,* } *gradatim.*
36. *Ascende,* }

Chaque fois que le chant ou le sujet recommence, il faut descendre ou monter d'un ton.

37. *Et sic de singulis.*

Si la première note est suivie d'un point, la partie répondante doit chanter en pointant toutes les autres notes.

38. *Nigra sum sed formosa.*
39. *Cæcus non judicat de colore.*

La partie qui répond doit chanter les noires comme si c'étoient des blanches.

40. *Qui se exaltat humiliabitur.*
41. *Qui se humiliat exaltabitur.*
42. *Plutonia subiit regna*
43. *Contraria contrariis curantur*
44. *Qui non est mecum contra me est.*
45. *Duo adversi adverse in unum.*

On doit chanter la réponse en sens contraire; de manière que si la partie proposante monte, la répondante descend, & si la première descend, la dernière monte.

46. *De minimis non curat prætor.*

La partie répondante ne doit chanter ni les *minimes*, ni les *semi-minimes*, c'est-à dire, ni les blanches, ni les noires, quoi qu'elles soient notées dans la proposition.

47. *Me oportet minui, illum autem crescere.*

L'antécédent, ou partie proposante, diminue de la moitié la valeur des notes, & la partie répondante les augmente du quadruple.

48. *Qui venit post me ante me factus est.*

Le conséquent ou la réponse est fait avant l'antécédent ou la proposition: alors le véritable sujet

ſujet du canon n'eſt pas le premier chant qui ſe fait entendre, c'eſt celui qui répond.

49. *Exurge in adjutorium mihi.*

Répondez à l'uniſſon.

50. *Vous jeunerez les quatre-temps* (Ce mot eſt ainſi en françois, dans les recueils italiens, ſi ce n'eſt qu'au lieu de *vous jeunerez*, il y a *vous jejunerez*.)

Répondez après la valeur de quatre tems, c'eſt-à-dire de quatre brèves.

51. *Reſpice in me : oſtende mihi faciem tuam.*

La partie répondante chante les mêmes notes que celle qui propoſe, mais en ſens contraire; de façon que l'une eſt toujours tournée vers l'autre.

52. *Cantus duarum facierum.*
53. *Tolle moras, placido manent ſuſpiria cantu.*

On peut chanter la réponſe avec les pauſes ou ſans les pauſes, mais il faut toujours obſerver le ſoupir, s'il y en a un écrit dans la propoſition, pour que les tems ſoient toujours complets.

54. *Dum lucem habetis credite in lucem.*
55. *Qui ſequitur me non ambulat in tenebris.*

La partie qui répond ne chante point les notes noires, mais ſeulement les blanches.

56. *Intendami chi può, che m'intend' io.*

M'entendra qui pourra, moi je m'entends.

Pour celle-ci, c'eſt vraiment une énigme; & le défi énoncé dans cette phraſe italienne n'eſt point une fanfaronade; ſans une attention extrême, & une grande habitude de ce genre de muſique, il eſt impoſſible d'en deviner le mot.

Le *canon* fermé, noté ſur une ſeule ligne & ſur une ſeule clef, n'a d'autre ſigne extérieur dans toute ſon étendue, que le guide 𝄐, placé ſur les notes où doivent entrer les différentes parties. Mais à chacune de ces notes marquées du ſigne 𝄐 la clef change dans l'intention du compoſiteur, ſans qu'elle change en apparence, & c'eſt ce que veut dire ſa deviſe ou ſon mot énigmatique. Il s'agit donc de deviner quelle nouvelle clef ſuccède à la première, puis à la ſeconde, enfin à la troiſième; ce qui ne ſe peut ſans une grande connoiſſance de l'harmonie, & beaucoup d'habitude. On trouve, *planches de muſique*, fig. 55, un *canon* de cette eſpèce, d'abord fermé, & enſuite noté en partition.

Il ſeroit inutile aujourd'hui de déclamer contre ces abus de la ſcience, ou plutôt contre ces niaiſeries ſcientifiques. Elles ſont heureuſement hors de mode. Je ne parle pas des *canons* eux-mêmes, qui, lorſqu'ils ſont compoſés ſur un chant agréable, plaiſent toujours à l'oreille, & lui procurent, plus qu'aucun autre genre de compoſition, le ſentiment d'une harmonie pure & mélodieuſe: je parle ſeulement de cette obſcurité affectée & énigmatique dans la manière de compoſer & de noter; de ces tours de force harmoniques, en un mot, de ces *canons* renverſés, rétrogrades, à double face, &c. ſur leſquels pâliſſoient les anciens maîtres, pour le ſeul plaiſir d'y faire pâlir les lecteurs, & dont l'unique fruit, quand on étoit parvenu à les déchiffrer, étoit de faire bailler l'auditoire.

On s'eſt laſſé de faire de la muſique pour les yeux: on n'en fait plus que pour les oreilles. En cette matière, comme en beaucoup d'autres, on fait très-bien de prendre pour deviſe, *ridiculum eſt difficiles habere nugas*, & de renvoyer ces épineuſes minuties, & toutes ces difficultés inutiles, avec les fauſſes ſubtilités des anciens ſcholaſtiques, avec les *aufs*, les *hachis* & les *ailes* de quelques poëtes grecs & latins, avec leurs acroſtiches, &c. &c.

Le génie tire parti de tout. J'ai dit que les canons, lorſqu'ils ſont compoſés ſur des chants agréables, plaiſent toujours à l'oreille. Je pouvois ajouter qu'ils entreroient même avec ſuccès dans la muſique dramatique, & qu'ils y ſerviroient à l'expreſſion autant qu'à la beauté de l'harmonie. Le Père Martini eſt de cet avis, & il cite pour exemple le dernier mouvement du duo ſi connu de la *Buona Figliuola: è tal contento*, &c. *Che più!* dit-il, *vediamo introdotto a' giorni noſtri da uno de' più eccellenti compoſitori di muſica drammatica* Nicola Piccinni, *un canone all'uniſſono a due voci ſù quelle parole del Dramma giocoſo intitolato*: la Buona Figliuola, *che dice: E' tal contento, quello ch'io ſento*, &c. (1) Ce *canon* eſt en effet plus expreſſif que ne le ſeroit une muſique ſimultanée. Le Marquis & la *Cecchina* ſont ſi tranſportés de plaiſir qu'ils ne peuvent s'attendre & dire enſemble les mêmes choſes; ils s'interrompent, & ſe ſuivent l'un l'autre avec un déſordre apparent, mais aſtreint aux règles les plus ſévères. L'art du Muſicien eſt tel qu'il s'eſt ſervi de cette gêne même, & de cette extrême régularité, pour peindre un ſentiment confus & tout le déſordre de la joie.

On peut joindre à cet exemple celui d'un chœur du même Maître, dans l'un de ſes opéras françois; c'eſt le chœur des Prêtreſſes, *ſans murmurer ſervons les Dieux*, dans l'Iphigénie en Tauride. La marche contrainte d'un *canon* à la quarte y eſt tellement adoucie par la beauté du chant des deux parties qui ſe répondent, qu'il en réſulte une expreſſion plus douce & plus religieuſe que

(1) Préface de la deuxième partie de l'Eſſai fondamental, ou *Saggio fondamentale pratico di Contrapunto fugato.*

ſi ces deux parties ſe faiſoient entendre à la fois. Mais ce ſont là de ces ſecrets de l'art qui ne ſont pas entre les mains de tout le monde; ils ne ſont qu'un jeu pour un compoſiteur qui joint la profondeur des connoiſſances à la fertilité du génie; mais ce ſeroient des difficultés inſurmontables pour plus d'un de ces muſiciens qui, malheureux du côté du chant, dont tout le monde eſt juge, ont acquis à ſi bon marché la réputation de ſavans Harmoniſtes. (*M. Ginguené.*)

CANONIQUEMENT, *adv.* On dit en muſique qu'une partie imite l'autre *canoniquement*, quand elle fait exactement les mêmes notes, pauſes, &c. (*M. de Caſtilhon.*)

CANTABILE. *Adjectif* italien, qui ſignifie *chantable, commode à chanter.* Il ſe dit de tous les chants dont, en quelque meſure que ce ſoit, les intervalles ne ſont pas trop grands, ni les notes trop précipitées; de ſorte qu'on peut les chanter aiſément, ſans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* paſſe auſſi peu-à-peu dans l'uſage françois On dit: *parlez-moi du* cantabile; *un beau* cantabile *me plaît plus que tous vos airs d'exécution.* (*J. J. Rouſſeau.*)

* Il eſt difficile de préſenter une définition plus fauſſe que celle que donne ici Rouſſeau du mot *cantabile.* 1°. Rien n'eſt aſſurément moins *commode* à chanter : il n'y a pas au contraire en muſique de morceau plus difficile. Comme le mouvement en eſt néceſſairement lent, il y a peu de voix capables d'y ſoutenir des ſons toujours purs & juſtes, & il faut une oreille bien fine & bien exercée pour en ſentir la meſure; 2°. Il n'eſt pas vrai que dans un *cantabile* les intervalles ne puiſſent pas être fort grands: c'eſt au contraire dans ce genre de morceaux où le compoſiteur ſe plaît à en offrir de tels aux chanteurs, pour faire briller la juſteſſe de leur intonation, parce que la lenteur du mouvement leur permet de les ſaiſir avec plus de facilité; 3°. Il n'eſt pas même vrai que ce ſoit un adjectif, ou du moins il falloit dire qu'il eſt pris ici ſubſtantivement comme *un mortel, un jaloux, le boire, le manger.*

Cantabile ſignifie donc *chantable*, ce qui eſt fait pour être *chanté*, à proprement parler, c'eſt-à-dire, l'eſpèce de morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornemens du chant. En Italie on diviſe les morceaux de muſique en trois genres principaux; 1°. *L'Aria parlante*, l'air parlant, eſt celui où le compoſiteur s'eſt ſurtout attaché à exprimer les paroles & la ſituation. C'eſt ce que nous appellons des airs d'expreſſion; ils ſont ordinairement d'un mouvement animé, comme la paſſion qu'ils ont à peindre, & même lorſqu'ils ſont lents, le chanteur qui a du goût ne doit s'attacher qu'à rendre le ſentiment que le compoſiteur a voulu y mettre; 2°. *L'Aria di bravura* ou d'*abilità*, l'air de bravoure ou d'exécution, eſt celui que le compoſiteur a fait uniquement pour le chanteur, pour faire valoir la volubilité de ſon goſier, & ſon adreſſe à rendre toutes les difficultés d'une exécution rapide : on ſent qu'il faut abſolument que le mouvement en ſoit vif; 3°. Le *cantabile.* Il y a dans les compoſitions dramatiques des momens où l'action ſe repoſe, où le perſonnage peut s'arrêter quelque temps ſur un ſentiment calme, ſoit que ce ſentiment ſoit agréable, ou même qu'il ſoit douloureux C'eſt-là le cas de faire du *cantabile.* L'ame des auditeurs qui a dû ſuivre les émotions du perſonnage, ſe trouvant dans une ſituation également tranquille, quoique toujours affectée, peut ſe livrer un inſtant au charme d'une mélodie indépendante d'une expreſſion bien déterminée. C'eſt ainſi que dans un drame parlé, lorſque la ſituation n'eſt pas plus animée que nous ne le ſuppoſons ici, on ſe plaît à entendre une deſcription brillante de tous les charmes de la poéſie, quoiqu'elle n'aide point à la marche de l'action.

Puiſque le propre du *cantabile* eſt de ſe repoſer ſur un ſentiment, il eſt évident que ſon allure doit être lente. Elle doit l'être auſſi pour donner au chanteur le temps de développer la beauté de ſa voix, dont on ne peut bien juger que dans des ſons ſoutenus ; c'eſt à lui à mêler ces ſons de quelques paſſages plus rapides, tant afin d'en détruire la monotonie, que pour faire juger qu'il ſait allier une exécution délicate à la juſteſſe, à la pureté de l'intonation. Le mouvement large du *cantabile* ſert encore à faire appercevoir à l'auditeur des nuances de modulation qui lui échappent ſouvent dans les mouvemens vifs. On y peut mettre & l'on y met ſouvent des intervalles écarpés & difficiles : ils y ſont beaucoup mieux placés que dans la viteſſe, qui ne permet ni à la voix de les faire bien juſtes, ni à l'oreille de les bien apprécier. Les paſſages dont le chanteur eſt dans l'uſage d'orner le *cantabile* peuvent être auſſi rapides que ſon goſier le lui permettra ; mais s'il a du goût, ils ne feront jamais diſparate avec le fond de la mélodie qu'il laiſſera toujours ſentir. C'eſt une draperie élégante & riche ſous laquelle on doit toujours appercevoir le nud. (Il eſt inutile d'ajouter qu'il doit être encore plus ſévère à l'égard de l'harmonie.) On reproche quelquefois aux Italiens d'étouffer le chant ſous des broderies trop multipliées. Ce n'eſt peut-être pas l'abondance qu'il en faut accuſer autant que le choix. Un ſeul agrément de mauvais goût peut nuire davantage à la mélodie, qu'une multitude de paſſages qui ſeroient tous dans le ſtyle propre du morceau.

Si tout ce qui vient d'être dit eſt conforme à la raiſon, comme il l'eſt à l'expérience des Italiens depuis près d'un ſiècle, pourquoi donc avons-nous ſur le *cantabile* des idées ſi oppoſées aux leurs? Nous ne voulons pas, ou nous voulons peu d'ornemens dans le *cantabile* que la voix exécute,

Digitized by Google

quoique nous en permettions aux inſtrumens autant qu'ils en veulent faire. On ſe fonde ſur les lieux communs ſuivans qu'on répète ſans ceſſe au lieu d'en examiner la valeur; 1°. Qu'une belle ſimplicité eſt préférable à toutes les broderies qu'on y voudroit joindre. 2°. Que le chant doit exprimer les paroles, & que les agrémens nuiſent à l'expreſſion. 3°. Qu'un perſonnage affecté d'un ſentiment vif ou profond doit exprimer ſimplement & rapidement ſa penſée; tout ce qui ſert à l'embellir, la paſſion doit le dédaigner: & l'on eſt ſi perſuadé de cet axiome, que l'on permet les broderies dans les airs de concert, parce que celui qui les chante ne repréſentant point un perſonnage, n'a aucun ſentiment à faire partager à ſes auditeurs.

On défend ſur-tout aux chanteurs d'ajouter des ornemens à ceux que l'auteur a employés; il les auroit écrits, dit-on, s'il avoit voulu qu'ils y fuſſent.

Examinons ces aſſertions. 1°. *Une belle ſimplicité eſt préférable à toutes les broderies.* Aſſurément la ſimplicité eſt déſirable dans tous les arts: c'eſt le but auquel tout homme de goût doit tendre; elle eſt préférable aux ornemens d'un mauvais choix. Mais il faut bien prendre garde de confondre la ſimplicité avec la nudité. Un morceau d'architecture peut être ſimple quoique fort orné. Une belle femme peut être miſe avec ſimplicité quoiqu'avec élégance, & ſon élégance eſt néceſſairement compoſée de divers ornemens. La poéſie de Racine eſt fort ſimple; dira-t-on qu'elle n'eſt pas ornée? Si tel de ſes perſonnages n'employoit que le nombre de mots néceſſaire pour rendre matériellement ſon idée, une tirade de vingt vers ſe réduiroit à deux lignes de proſe, mais alors ce ſeroit de la nudité & non de la ſimplicité. La poéſie en elle-même eſt un ornement: faut-il renoncer à la poéſie? La ſimplicité ne conſiſte donc pas à rejetter les ornemens, mais à les diſpoſer avec aſſez d'art, pour qu'ils embelliſſent le ſujet au lieu de l'offuſquer.

2°. *Le chant doit exprimer les paroles & les agrémens nuiſent à l'expreſſion.* Je voudrois bien qu'on me dit comment & pourquoi. Si le chant en général peut donner l'idée d'un ſentiment, comment pluſieurs notes coulées à la fois ſur une ſeule ſyllabe ſeront-elles plus contraires à l'expreſſion qu'une ſeule note miſe ſur chaque ſyllabe? On rend en muſique des ſentimens de différentes eſpèces; la gaîté, par exemple, quand elle eſt vive & bruyante, ſe plaît à un rhythme ſyllabique & ſautillant. La fureur & toutes les paſſions violentes qui ſe hâtent de s'exhaler s'arrangent mieux de la rapidité d'une marche ſyllabique; mais il eſt des ſentimens plus doux: la joie qui s'épanouit, la tendreſſe, la mélancolie ne cherchent point à s'exprimer avec tant de précipitation. Il eſt certain que les ſons coulés de deux, trois, ou quatre notes, donnent à la mélodie une moleſſe qui convient très-bien à certaines affections; ſi l'on en permet juſqu'à quatre pourquoi n'en permettroit-on pas davantage? & ſi ces jeux de goſier plaiſent à l'oreille pourquoi nuiroient-ils au plaiſir du cœur? Puiſque ces petites notes ſont nommées agrémens, que le chant en eſt véritablement embelli & l'oreille flattée, comment ſeroient-elles contraires aux paroles ſur leſquelles elles ſe trouvent? Puiſqu'il a été permis au poëte de répandre ſur ces paroles toutes les fleurs de la poéſie, comment ſeroit-il défendu au muſicien de les parer à ſon tour de toutes les graces du chant? Les ornemens, recherchés dans tous les arts, ne ſeront-ils interdits qu'à celui de la muſique? Proſcrire les agrémens du chant dramatique, eſt la même choſe que proſcrire la poéſie des drames récités. Que l'on diſe qu'il eſt des ſentimens plus ou moins ſévères, qui veulent être ornés d'une manière différente & qui leur ſoit propre, on aura raiſon. Le frontiſpice du temple de Minerve ne doit pas reſſembler à celui de Vénus. Une reine en habit de repréſentation ne doit pas être parée comme une danſeuſe de théâtre. Mais de ce qu'il y a des ornemens convenables à chaque genre, il n'en faut pas conclure qu'on doit les rejetter tous.

3°. *Un perſonnage affecté d'un ſentiment vif ou profond doit exprimer ſimplement & rapidement ſa penſée.* Cela eſt vrai pour un ſentiment vif, mais non pour un ſentiment profond, ſur lequel le perſonnage ſe plaît à s'arrêter; car j'avoue que les agrémens du chant retardent l'expreſſion de la penſée comme les images que le poëte emploie pour embellir la ſienne. Mais, dit-on, ſi ce ſentiment eſt mélancolique, les agrémens y ſeront néceſſairement déplacés. Eh! pourquoi donc? Des petites notes, paſſées même rapidement, ont-elles un caractère diſtinctif de gaîté qui ne puiſſe s'allier avec aucune expreſſion triſte? Quel eſt l'homme un peu ſenſible qui n'a jamais été ému juſqu'aux larmes en entendant exécuter un beau *cantabile* par un habile inſtrumentiſte? Cependant l'artiſte a certainement lié par une ſeule de petites notes, placées avec goût, les ſons ſoutenus & touchans de ce morceau; car, c'eſt ainſi que nous l'avons dit au commencement de cet article, un privilége accordé à la muſique inſtrumentale. L'oreille n'en a pourtant pas été bleſſée; l'expreſſion n'en a pas été détruite; on peut même avancer que s'il n'eût joué que la note, ce beau chant auroit fini par paroître monotone, & auroit perdu de ſon effet. Mais, ajoute-t-on, ce n'eſt pas ainſi que la paſſion parle; un amant bien épris ne fait point de roulade en diſant *je vous aime*. Cela eſt vrai, mais le chant n'eſt point de la ſimple déclamation; & quand un amant bien épris dit *je vous aime*, il ne chante point du tout, il ne le dit même pas en vers. Les arts doivent s'approcher de la vérité, mais par des procédés qui leur ſont propres & ſans ſortir des bornes qui leur ſont preſcrites. S'ils étoient la vérité elle-même, ils ne ſeroient plus des arts.

4°. *Enfin on défend aux chanteurs de broder l'idée du compoſiteur*; ceci eſt une affaire de convention. En Italie le compoſiteur écrit un *cantabile* tout ſimple, parce qu'il ſuppoſe au chanteur aſſez de goût & la tête aſſez harmonique pour remplir convenablement ce canevas En France, où l'on a quelques raiſons pour moins compter ſur l'habileté du chanteur, on ne lui laiſſe rien à faire. Si le compoſiteur veut que ſes ſons ſoutenus ſoient liés l'un à l'autre par des petites notes, il les écrit. Qu'en réſulte-t-il? Qu'en Italie un chanteur eſt à portée de développer des talens plus étendus, & que l'auditeur joint au plaiſir de la variété celui de juger en même temps l'imagination du compoſiteur & celle du virtuoſe. En France, au contraire, le chanteur n'eſt plus qu'un ſimple exécutant, & l'auditeur entend toujours la même choſe, puiſqu'on ne peut lui faire entendre que ce qui eſt écrit. (*M. Framery*).

CANTATE. *ſ. f.* Sorte de petit poëme lyrique qui ſe chante avec des accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du muſicien la chaleur & les graces de la muſique imitative & théâtrale. Les *cantates* ſont ordinairement compoſées de trois récitatifs, & d'autant d'airs. Celles qui ſont en récit, & les airs en maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes; le muſicien doit les rebuter. Les meilleures ſont celles où, dans une ſituation vive & touchante, le principal perſonnage parle lui-même; car nos *cantates* ſont communément à voix ſeule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, & celles-là ſont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une ſorte d'expoſition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'eſt pas ſans raiſon que les *cantates* ont paſſé de mode, & qu'on leur a ſubſtitué, même dans les concerts, des ſcènes d'opéra.

La mode des *cantates* nous eſt venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui eſt italien, & c'eſt l'Italie auſſi qui les a proſcrites la première. Les *cantates* qu'on y fait aujourd'hui ſont de véritables pièces dramatiques à pluſieurs acteurs, qui ne diffèrent des opéras qu'en ce que ceux-ci ſe repréſentent au théâtre, & que les *cantates* ne s'exécutent qu'en concert: de ſorte que la *cantate* eſt ſur un ſujet profane ce qu'eſt l'oratorio ſur un ſujet ſacré. (*J. J. Rouſſeau.*)

CANTATE. Le mot *cantata*, ſelon Ducange, étoit d'uſage dans l'égliſe, dès l'année 1314, pour exprimer ce qu'on a depuis appellé *antiphona*, antienne, & ces mots ſont encore ſynonimes en Allemagne. On a depuis appellé *cantates* dans l'Egliſe Romaine, des morceaux de muſique ſacrée, à-peu-près du même genre que les moters, mais qui en différoient en ce qu'ils étoient mêlés de récitatif.

Carifſimi, Graziani, Baſſani, & d'autres célèbres compoſiteurs, firent, dans le dernier ſiècle, des *cantates* ſacrées, qui eurent une grande réputation. La muſique de chambre s'étoit déjà enrichie avant eux de *cantates* profanes, auxquelles la récitation muſicale des premiers opéras italiens avoit donné naiſſance.

Ces ſortes de compoſitions ſuivirent les différens progrès du ſpectacle qui leur avoit ſervi de modèle. Elles étoient d'abord, comme les ſcènes d'opéra, preſque toutes en récitatif: ſeulement on y employoit des chûtes ou cadences régulières, ſur leſquelles le chanteur s'accompagnant lui-même, ou accompagné d'un ſeul inſtrument, avoit la liberté de s'arrêter & de montrer ſon goût & ſes talens.

On y introduiſit enſuite un ſeul air, diſtinct du récitatif, preſque toujours à trois temps, & qui ſe répétoit ſur différentes ſtances, après chaque partie narrative du poëme. Le terme *dacapo* n'étant pas encore en uſage, on notoit l'air entier autant de fois qu'il étoit néceſſaire, quelquefois en répétant les mêmes notes, mais plus ſouvent avec de légers embelliſſemens ſur le même fond de mélodie dans les différentes ſtances. Le *dacapo* paroit avoir été employé pour la première fois, vers l'an 1660 (voyez *dacapo*), & il paſſa, comme toutes les autres nouveautés muſicales, du mélodrame dans les *cantates*.

On attribue communément cette invention à la Signora *Barbara Strozzi*, noble Vénitienne, qui publia en 1653 des compoſitions vocales, ſous le titre de *cantate, ariette, e duetti*; mais le terme de *cantata* ſe trouve à la tête d'un petit poëme lyrique narratif, dans les *muſiche varie a voce ſola* de *Benedetto Ferrari*, imprimées à Veniſe en 1638; d'anciens auteurs ont même fait mention d'un certain Jean Dominique Poliaſchi, Chanteur de la Chapelle du Pape, lequel compoſa quelques *cantates*, imprimées dès 1618, & Loretto Vinori, *Soprano* de la même Chapelle, en 1622, étoit célèbre par ſon talent pour compoſer des airs & des *cantates* de chambre.

Il y a quelque différence entre le récitatif & l'air dans une *cantate* burleſque de Tarquinio Merula, intitulée *Curtio précipitato*, compoſée en 1638. On y voit non-ſeulement d'aſſez longs paſſages ou eſpèces de roulades, ſur les terminaiſons & les cadences des phraſes du récitatif, mais de fréquens changemens de meſure, & des mouvemens à trois temps, entièrement différens du ſimple récit.

Ce ne fut que quelques années après, que le récitatif reçut ſes dernières loix & ſon véritable caractère, dans les productions de Cariſſimi & de Stradella. Il fut alors entièrement diſtinct de l'air, dans les *cantates* comme ſur le théâtre. On conſerve dans le *Muſæum* britannique pluſieurs *cantates* de Cariſſimi; entr'autres celle ſur la mort de Marie, Reine d'Ecoſſe, commençant par ces

mots : *ferma*, *laſcia ch'io parli*, où l'on trouve des traits de récitatif de la déclamation la plus vraie, & des airs touchans, ſimples & pathétiques.

« Il y a, dit M. Burney, quelque choſe d'intéreſſant dans les compoſitions les plus communes de cet admirable Maître; & l'on peut certainement remarquer dans ſes ouvrages plus de traits d'une belle mélodie, que dans ceux d'aucun autre compoſiteur du dix-ſeptième ſiècle. Il n'y a aucune de ſes *cantates* qui n'offre encore quelque choſe de neuf, de curieux & d'agréable; mais particuliérement dans les récitatifs dont pluſieurs me paroiſſent les plus expreſſifs, les plus touchants, les plus parfaits que j'aie jamais vus. Dans ſes airs il y a ſouvent des paſſages doux & gracieux qui, depuis près de cent ans, n'ont encore rien perdu. »

Marco-Antonio Ceſti, célèbre par ſes opéras, ne l'eſt pas moins pour avoir été l'un des premiers à perfectionner le récitatif & la mélodie dans les *cantates*. Il floriſſoit dès l'année 1651, date de ſon premier opéra. Il enrichit le récitatif de pluſieurs formes de chant que ſes prédéceſſeurs avoient laiſſées à inventer dans la muſique narrative, & qui y ſont conſacrées depuis. « Quant à la mélodie, ſi l'on formoit une collection des paſſages les plus élégans & les plus frappans des meilleurs compoſiteurs du dernier ſiècle, qui ſont encore & qui doivent toujours être agréables, comme on a recueilli les beautés des anciens poëtes & des moraliſtes, les *cantates* & les autres ouvrages de Ceſti en fourniroient un très-grand nombre. Une telle collection laiſſeroit peu de choſe aux compoſiteurs qui ſont venus depuis, même à ceux qui ont été le plus vantés pour l'originalité & l'invention. Elle réprimeroit la vanité moderne, & termineroit toutes diſputes ſur d'injuſtes réclamations. *Burney*, *hiſt. génér.* »

Luigiroſſi, Cavalli, Legrenzi, Paſqualini, Bandini, ſe diſtinguèrent également par des *cantates* où chacun s'efforçoit de mettre quelques nouveaux tours, & de donner au chant & au récitatif des formes plus parfaites, plus élégantes & plus expreſſives. Parmi les recueils de leurs compoſitions, conſervés par les curieux en Italie, M. Burney en a trouvé un précieux, qui étoit le livre de muſique du fameux Salvator Roſa, Peintre, Poëte & Muſicien. Les paroles de pluſieurs des *cantates* que contient ce recueil ſont de Salvator Roſa, & huit toutes entières ſont miſes en vers, en muſique, & copiées par ce Peintre célèbre. Elles ne ſont pas ſeulement, dit M. Burney, admirables pour un amateur; la mélodie en eſt ſupérieure à celle de la plupart des maîtres de ſon temps.

On peut appeller le commencement du ſiècle préſent l'âge d'or des *cantates* en Italie. Ce genre de muſique y fut perfectionné par le génie & le ſavoir d'Alexandre Scarlatti, de Gaſparini, de Bononcini, de Lotti, du Baron d'Aſtorga, & de Benedetto Marcello.

Le compoſiteur de *cantates* le plus volumineux & le plus original qui ait peut-être jamais exiſté, eſt Alexandre Scarlatti. Le génie de ce Maître étoit réellement créateur; des recueils manuſcrits, notés de ſa main, avec la date de chaque pièce, prouvent qu'il en compoſoit très-ſouvent une chaque jour. A l'exception de quelques tours qui ont vieilli, ſes chants ont encore la fraîcheur de la nouveauté; & l'on y reconnoît la plupart des motifs & des traits de chant dont ſe ſervirent après lui les meilleurs compoſiteurs des quarante ou cinquante premières années de ce ſiècle.

Pendant le ſéjour que Scarlatti fit à Naples, il avoit une ſi haute opinion de Franceſco Gaſparini, compoſiteur & claveciniſte célèbre à Rome, qu'il plaça chez lui ſon fils Dominique, & le lui donna pour élève. Ce témoignage de confiance occaſionna une correſpondance ſingulière entre ces deux grands Muſiciens. Gaſparini compoſa une *cantate* dans un ſtyle ſavant, rempli d'art, digne enfin des regards d'un tel Maître; & il l'envoya en préſent à Scarlatti. Celui-ci ne ſe borna pas à ajouter un air en forme de *poſt-ſcriptum* à cette épître muſicale; mais il répondit à Gaſparini, par une autre *cantate* d'un ſtyle encore plus ſubtil & plus recherché, compoſée ſur les mêmes paroles. Cette réponſe produiſit une réplique. Gaſparini envoya à Scarlatti une autre *cantate* où les modulations & le récitatif étoient, pour ainſi dire, hériſſés de ſcience. Scarlatti, déterminé ſans doute à avoir le dernier mot dans cette correſpondance, lui envoya encore, ſur les mêmes paroles, une ſeconde compoſition, où la modulation eſt la plus étrange, la manière de noter la plus équivoque & la plus embarraſſante peut-être, qui ait jamais été confiée au papier. Les choſes en reſtèrent là.

Les *cantates* de tous ces Maîtres ſont ſans autre accompagnement que la baſſe. Porpora qui les ſuivit, ajoura des violons; ſes *cantates* ſont encore eſtimées pour l'excellence du récitatif, le bon goût & le ſtyle vraîment vocal des airs. Celles de Leo, de Vinci, de Pergoleſi ſont accompagnées de même. On trouve dans l'*Orfeo* de ce dernier maître un ſtyle ſupérieur, une grande expreſſion, une extrême vérité, un récitatif qui s'élève quelquefois juſqu'au ſublime, & des airs d'une mélodie touchante, noble, gracieuſe, dignes enfin de l'auteur du *Stabat*.

Après la mort prématurée de ce grand homme, les *cantates* qui avoient été compoſées avec plus de ſoin, & chantées avec plus de goût & d'habileté qu'aucune autre eſpèce de muſique vocale, pendant la fin du dernier ſiècle & au commencement de celui-ci, ſemblent avoir été totalement abandonnées. Sarti les a fait revivre de nos jours. H

Digitized by Google

a mis en eſpéces de *cantates* pluſieurs de ces charmans petits poëmes de Metaſtaſe, intitulés *Canzonette*. Il les a compoſées exprès pour les voix de Pacchierotti, de Marcheſi, de Rubinelli. On conçoit aiſément quelle doit être la perfection d'une muſique de chambre faite par un pareil Maître, & exécutée par de tels chanteurs.

On a donné auſſi en Italie le nom de *cantates* à des ouvrages d'une étendue conſidérable, accompagnés d'un orcheſtre nombreux, exécutés dans des fêtes publiques & dans des occaſions d'éclat. Ainſi, quand le Pape Ganganelli & le Roi de Portugal ſe furent reconciliés, en 1770; & quelque temps après, lorſque l'empereur Joſeph II arriva à Veniſe, dans ſon premier voyage en Italie, on chanta à Veniſe & à Rome des cantates auſſi longues que des opéra. C'etoient des poemes compoſés exprès, dialogués entre pluſieurs perſonnages, mais exécutés ſans action, ſans changement de ſcènes, & ſeulement chantés comme les *Oratorio*.

Les *cantates* proprement dites ont été fort à la mode en France, au commencement de notre ſiècle. Montéclair, Campra, Mouret, Batiſtin, & ſur-tout Clérambault, y excellérent, & en ont laiſſé des recueils où l'on apperçoit, parmi les défauts de ce temps où la muſique italienne étoit inconnue en France, beaucoup d'art & de connoiſſance de l'harmonie, des chants aſſez heureux; des baſſes bien travaillées, & ſur-tout des récitatifs, où l'accent de la déclamation & le génie de la langue ſont parfaitement obſervés.

Quant aux poëmes de ces *cantates*, ils ſont preſque toujours écrits avec facilité: pluſieurs même le ſont avec grace, & quelques-uns avec force. Mais ſi les *cantates qui ſont en récit, & les airs en maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes*, comme le dit J. J. Rouſſeau, il y en a bien peu qui ne ſoient compriſes dans cette ſentence. Celles même de J. B. Rouſſeau n'en ſont pas exceptées. Quelques-unes ſont pourtant des chef-d'œuvres de poéſie & de ſtyle, mais preſque toutes ont de très-grands défauts pour la muſique, ſur tout dans la partie des airs. Les maximes galantes qui les rempliſſent d'ordinaire ne préſentent au Muſicien que de froids canevas. On me pardonnera d'en citer quelques exemples.

Des trois airs que contient chacune de ces *cantates*, il y en a toujours un en maximes, & quelquefois deux, comme dans celles d'Adonis & de Théris. Cette dernière eſt charmante: l'idée en eſt ingénieuſe; la partie du récit eſt parfaitement verſifiée, & prête aux effets du récitatif obligé. Mais lorſqu'après s'être échauffé par degrés, le Muſicien arrive au ſecond air, de quelle glace n'eſt-il pas ſaiſi en liſant ces deux quatrains?

Le guerrier qui délibere
Fait mal ſa cour au dieu Mars:
L'amant ne triomphe guère
S'il n'affronte les hazards.

Quand le péril nous écarte,
Nos murmures pour les Dieux:
Vénus, ainſi que Bellone,
Aime les audacieux.

La *cantate* de Circé eſt regardée, avec raiſon, comme la plus belle de Rouſſeau; le premier récitatif débute par une grande image où peut ſe déployer toute l'imagination du compoſiteur. Il finit par des vers pleins de ſentiment, qui amènent à merveille le premier air,

Cruel auteur des troubles de mon ame!

dont on peut faire un beau morceau d'expreſſion. Le ſecond récitatif eſt d'un caractère tout différent: Circé ceſſe de ſe plaindre.

Elle invoque à grands cris tous les Dieux du Ténare;

La nuit eſt troublée, tous les élémens ſont bouleversés. Le Poëte s'exprime en vers ſublimes; mais quoiqu'il ſerve bien le Muſicien, il lui donne une tâche aſſez difficile à remplir, dans neuf grands vers alexandrins, tous à-peu-près de la même couleur, tous conſacrés à peindre des effets phyſiques, & le renverſement de la nature.

La difficulté redouble aux douze petits vers, dont il doit compoſer un air terrible.

Sa voix redoutable
Trouble les Enfers:
Un bruit formidable
Gronde dans les airs:
Un voile effroyable
Couvre l'univers:
La terre tremblante
Frémit de terreur:
L'onde turbulente
Mugit de fureur:
La lune ſanglante
Recule d'horreur.

Quelle foule d'images! comment les rendre avec le feu qu'elles exigent, & les renfermer toutes dans un ſeul cadre régulier? Mais le rhythme & l'harmonie des vers, la rapidité du ſtyle, & cette ſucceſſion même d'images effrayantes, allument le génie, & doivent dicter un motif qui ſe prête à toutes ces nuances de terreur; le Muſicien ſuit le Poëte, il va même plus loin que lui; & s'il eſt vraiment né pour ſon art, s'il en poſſéde tous les ſecrets, après avoir craint d'abord que Rouſſeau ne lui ait laiſſé rien à dire, à meſure qu'il avance dans le développement de toutes les parties de ſon air, il ſent qu'il ne tiendroit qu'à lui d'en dire cent fois plus, & que pour n'en pas dire trop, il a beſoin de commander à ſa fougue. S'il ne ſent pas en ſoi cette heureuſe ſurabondance, ſi

Digitized by Google

la fièvre ne le saisit pas, il peut laisser là ce morceau & toute la *cantate*; il est incapable de la rendre.

Mais quand il aura franchi ce pas dangereux, d'autres obstacles l'arrêteront peut-être, & ceux-là, le Poëte auroit dû les lui épargner. Pour étonner & pour effrayer, par des peintures accumulées des effets de l'art magique, c'étoit bien assez d'un récitatif de neuf grands vers, & d'un air composé de douze vers rapides; voulant terminer la *cantate* par des images plus douces, cette nuance nouvelle devoit être placée après l'air, pour que le Musicien, ayant jetté toutes ses idées sombres, pût délasser par ce repos son imagination fatiguée, & avant de reprendre le pinceau, refaire pour ainsi dire sa palette, & broyer de nouvelles couleurs. C'est ce que Rousseau n'a pas senti. A ces peintures horribles il fait encore succéder l'horreur; & par la manière dont il a conçu sa *cantate*, le compositeur, encore tout essoufflé d'avoir exprimé les frémissemens de la terre, les mugissemens de l'onde, le reculement des astres, ne peut encore s'arracher à ces objets funestes Il est attendu par ces six vers qui exigent la même vigueur, le même nerf, & malheureusement la même couleur que les précédens :

Dans le sein de la mort ses noirs enchantemens
Vont troubler le repos des ombres;
Les mânes effrayés quittent leurs monumens:
L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens,
Et les vents, échappés de leurs cavernes sombres,
Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflemens.

C'est alors seulement que les vapeurs noires se dissipent, que le Poëte, par une transition heureuse, fait succéder à tout ce fracas infernal une harmonie douce & touchante, & qu'après avoir, pendant trop long-temps peut-être, peint les emportemens de la magicienne, il revient enfin aux douleurs de l'amante :

Inutiles efforts! amante infortunée!
L'un Dieu plus fort que toi dépend ta destinée, &c.

C'est alors seulement que le musicien peut respirer: cependant il trouve encore ici deux vers qui le forcent de reprendre la trompette infernale :

Tu peux faire trembler la terre sous tes pas,
Des Enfers déchaînés allumer la colère.

Mais ce n'est que pour un instant, & s'il a été ému comme il doit l'être par ces mots simples & touchans : *inutiles efforts! amante infortunée!* il doit sans peine, après ce dernier mouvement de terreur, donner l'expression convenable aux deux derniers vers de récitatif, & à l'air agréable qui les suit.

Cet air est en maximes, mais elles sont exprimées avec sentiment; les six derniers vers sont en images; l'expression en est poétique, harmonieuse; Quinault n'a rien fait de plus doux ni de plus aimable.

Dans les champs que l'hiver désole,
Flore vient rétablir sa cour.
L'Alcyon fuit devant Eole,
Eole le fuit à son tour;
Mais sitôt que l'amour s'envole
Il ne connoît plus de retour.

Par les difficultés que trouve un Musicien dans la composition de cette *cantate*, qui est la meilleure de Rousseau, on peut juger de celles qu'il doit trouver dans les autres. Un défaut qu'elles ont presque toutes, & qui leur est commun avec celle-ci, c'est l'excessive longueur. Les récitatifs, ayant presque toujours quelque chose à peindre, exigent non-seulement des accompagnemens, mais des ritournelles & des incises, qui lient, qui annoncent, qui préparent; ce sont enfin de grands récitatifs obligés, & l'on fait tout ce qu'exige aujourd'hui cette partie intéressante de la musique. Les airs, pour faire effet, doivent avoir une juste étendue; & quand le Poëte a tracé une grande esquisse, une esquisse de douze vers, par exemple, le Musicien ne pouvant, sans être sec, froid, insignifiant, éviter des répétitions, des retours & des developpemens modérés du plan donné par le Poëte, ces airs sont nécessairement longs, coupés de divers mouvemens, & contiennent encore des reprises inévitables, indiquées par le Poete même.

Trois récitatifs & trois airs de cette étoffe sont donc en général beaucoup trop longs pour être chantés de suite. *Circé* a soixante-huit vers : c'est à-peu-près la moitié des plus longs actes d'opéra. Deux récitatifs & deux airs paroîtroient donc devoir suffire; & si d'ailleurs, comme on n'en peut douter, les meilleures *cantates* sont *celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même*, suivant l'expression de Rousseau le philosophe, les *cantates* de Metastase, qui ont le double mérite de ce langage direct & de cette étendue modérée, sont nécessairement plus favorables à la musique que celles de Rousseau le Poëte.

Presque toutes ces *cantates*, qui n'étoient que les jeux du dernier grand Poëte qu'ait eu l'Italie, roulent sur des sujets galans, gracieux, & quelquefois passionnés; c'est toujours le Poëte qui parle ou qui fait parler un personnage supposé.

Tantôt c'est un amant qui vient de faire à sa maîtresse un aveu dont elle est irritée; il s'excuse auprès d'elle avec adresse, il l'avertit que la colère défigure ses traits. « Tu ne me crois pas, » lui dit-il; regarde-toi dans cette fontaine; est-il

» vrai ? te trompé-je ? peux-tu te reconnoître ? Cet » œil ſombre, ce front ridé, cet air d'humeur, » ne t'ôtent-ils pas la moitié de tes charmes ? » Il fait ſi bien que Cloris laiſſe échapper un ſourire ; il la ramène alors vers la fontaine, & l'exhorte à garder toujours cette humeur douce & cette expreſſion riante, qui lui rend toute ſa beauté.

Tantôt c'eſt un ami qui avertit ſon ami du danger qu'il court en regardant la beauté de Nice, dont il a lui-même été l'eſclave.

Après le portrait de cette Nice, de ſa coquetterie, de la magie inconnue qu'elle emploie, il finit par cet air ſimple, mais plein de ſentiment & de graces.

« Jamais, ſi tu viens à l'aimer, tu ne dois » plus eſpérer de bonheur ; toujours, toujours » il te faudra porter tes chaines.

» Si tu veux lui être fidele, tu n'auras plus de » repos : ſi tu ſonges à la quitter, tu te ſentiras « mourir. »

Une autre fois Nice rencontre, aux approches d'une tempête, un amant qu'elle voudroit fuir : il l'arrête, & cherche d'abord à l'effrayer, en lui prédiſant un orage affreux. « Vois com- » me le ciel s'obſcurcit, comme le vent en- » lève en tourbillons & la pouſſière & les feuilles » qu'il arrache. Au frémiſſement de la forêt, au vol » incertain des oiſeaux épouvantés, à ces gouttes » humides qui tombent ſur notre viſage, Nice, » je prévois..... Ah ! ne te l'ai-je pas dit ? ô » Nice ! voilà l'éclair, voilà le tonnerre, &c. » Il la fait entrer dans une grotte, où ils ſe mettent à l'abri. Elle tremble, elle palpite ; il s'occupe à la raſſurer. « aſſieds-toi, lui dit-il, tu es en » ſûreté : jamais, juſqu'ici, la foudre ne frappa » le ſein profond de ce rocher ; l'éclair n'y pé- » nétra jamais. Une épaiſſe forêt de lauriers l'om- » brage de toutes parts, & le garantit de la colère » du ciel : aſſieds-toi, ma douce amie, aſſieds » toi, & reſpire. Mais tu te preſſes toute trem- » blante, à mes côtés ; & comme ſi je voulois « m'éloigner, tu entrelaces, pour me retenir, ma » main dans les tiennes ! quand le ciel s'écrou- » leroit, n'en doute point, je ne partirai pas. Je » deſirai toujours un ſi doux inſtant. Ah ! que » que n'eſt-il le fruit de ton amour, & non celui » de la crainte ! laiſſe-moi, ah ! laiſſe-moi du moins » m'en flatter. Que ſais-je ? tu m'as peut-être tou- » jours aimé : ta rigueur eut pour cauſe la mo- » deſtie, & non le mépris ; & peut-être cette » crainte exceſſive ſert de prétexte à ton amour. » Parle, aurois-je deviné ? tu ne me réponds pas ! » la pudeur te fait baiſſer les yeux ! tu rougis.... » tu ſouris ! j'entends, j'entends ; ne parles point, » ma bien aimée. Ce ſourire, cette rougeur en » diſent aſſez. »

Air. « J'ai retrouvé le calme au milieu de la » tempête. Ah ! puiſſe le jour ne redevenir jamais » plus ſerein ! » C'eſt le plus beau de mes jours : c'eſt ainſi » que je voudrois vivre ; ainſi que je voudrois » mourir. »

On voit que chacune de ces petites pièces forme une ſcène, un tableau animé, que tous les mouvemens en ſont pris dans la nature, & qu'ils ſont exprimés avec une ſimplicité qui n'exclut ni la fineſſe des penſées, ni la poéſie du ſtyle. Il y en a aumoins une douzaine dont on peut dire la même choſe, & qui méritent de ſervir de modèles.

Rien de plus propre à la muſique que ces tableaux champêtres, dont le ſite varié lui permet d'employer toutes ſes couleurs & ſes nuances les plus délicates. Qu'un bon Poëte imite en vers françois les douze *cantates* de Métaſtaſe, ou qu'il en compoſe dans le même genre ; & qu'un Muſicien habile les rende avec grace, avec expreſſion, avec génie, alors ce genre, *paſſé de mode*, comme le dit Rouſſeau, pourra ſe reproduire avec ſuccès dans nos concerts, & y paroître préférable à de grands morceaux d'opéra, ſouvent triſtes & lugubres, & qui perdent toujours une partie de leur charme, en quittant la ſcène & le théâtre pour leſquels ils ont été faits.

Comme il ne faut point s'approprier le bien d'autrui, je dois dire que les morceaux traduits de Métaſtaſe, que j'ai cités dans cet article, ſont tirés d'une traduction complette de ſes *cantates*, compoſée par une femme qui, heureuſement pour moi, aime les lettres & les beaux arts, mais qui, auſſi heureuſement pour moi que pour elle-même, ne les cultive qu'en ſecret. (*M. Ginguené.*)

CANTATILLE. *ſ. f.* Diminutif de *cantate*, n'eſt en effet qu'une cantate fort courte, dont le ſujet eſt lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en rondeau pour l'ordinaire, avec des accompagnements de ſymphonie. Le genre de la *cantatille* vaut moins encore que celui de la cantate, auquel on l'a ſubſtitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni paſſions ni tableaux, & qu'elle n'eſt ſuſceptible que de gentilleſſe, c'eſt une reſſource pour les petits faiſeurs de vers, & pour les muſiciens ſans génie.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CANTATILLE. Les morceaux de poéſie & de muſique ainſi nommés ont preſque toujours mérité le jugement qu'en porte ici Rouſſeau ; mais leurs défauts ne ſont point de leur eſſence, pas plus qu'il n'eſt de l'eſſence de la cantate d'être compoſée de récits & d'airs en maximes, & de contenir trois grands récitatifs & trois grands airs.

Remarquez que les diminutifs n'ayant qu'une valeur & une ſignification relative, les *cantates* de Métaſtaſe, qui n'ont que deux airs & deux récitatifs, comparés aux grandes *cantates* françoiſes, qui en ont trois, ne ſont que des *cantatilles*. Or, comme il paroit démontré que cette étendue

étendue ſuffit, d'après les développemens que doit avoir aujourd'hui chaque morceau de muſique, la *cantatille* de ces ſortes de cantates n'aura donc qu'un récitatif & un air, ou tout au plus y joindra-t-elle une cavatine au milieu du récitatif.

Mais quoique réduite à des bornes ſi étroites, on ſent que rien ne l'empêche de peindre un ſentiment & même une paſſion. Un bon Peintre a-t il toujours beſoin d'une grande toile pour produire de grands effets? Celui qui ſaura tout ce qu'on peut reſſerrer de penſées & d'images dans un ſeul vers ne ſera pas embarraſſé pour donner, dans un récitatif de douze ou quinze, & dans un air de huit, un aſſez riche canevas au Muſicien. Vingt vers ne ſont pas plus que ſoixante excluſivement condamnés à la ſade *gentilleſſe*: une cantate eſt une eſpèce d'ode. Combien d'odes d'Horace diſent plus en vingt vers, en ſeize, en douze, & même en huit, que de longues & froides prétendues odes de la Motte? *Les petits faiſeurs de vers* font mal tout ce qu'ils font, & ſont petits, même dans un quatrain. *Les Muſiciens ſans génie* ne doivent point du tout faire de muſique, je leur défendrai la cantate, mais je ne leur permettrai pas même la *cantatille*. (*M. Ginguené.*)

CANTILENA *ſ. f.* Terme italien quelquefois employé en françois. Il ſignifie, ſelon Broſſard, *chant*, *chanſon*, toute compoſition de muſique bien modulée. Sa véritable acception déſigne *la partie chantante* en oppoſition avec les parties de remplifſage, ſoit des inſtrumens, ſoit des voix. (Voyez *Canzone.*) (*M. Framery.*)

CANTIQUE. *ſ. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *cantiques* furent compoſés à l'occaſion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens hiſtoriques.

Ces *cantiques* étoient chantés par des chœurs de muſique, & ſouvent accompagnés de danſes, comme il paroit par l'écriture. La plus grande pièce qu'elle nous offre, en ce genre, eſt le *cantique* des *cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques auteurs prétendent n'être que l'épithalame de ſon mariage avec la fille du roi d'Egypte. Mais les théologiens montrent, ſous cet emblème, l'union de Jeſus-Chriſt & de l'égliſe. Le ſieur de Cahuſac ne voyoit, dans le *cantique des cantiques*, qu'un opéra très-bien fait; les ſcènes, les récits, les duos, les chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui, & il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *cantique* à aucun des chants de l'égliſe romaine, ſi ce n'eſt le *cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *magnificat*, appellé le *cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *cantique* tout ce qui ſe chante dans nos temples, excepté les pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *cantiques* à certains monologues paſſionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit ſur le mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien, comme nous l'apprend Ariſtote au dix-neuvième de ſes problèmes. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Il faut obſerver que cet article, quoiqu'imprimé dans le Dictionnaire de Rouſſeau, & adopté par lui, eſt copié preſque en entier de celui de M. l'abbé Mallet, dans l'anc. Encyclopédie.

CANTO. Ce mot italien, écrit dans une partition ſur la portée vuide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'uniſſon ſur la partie chantante. (*J. J. Rouſſeau.*)

CANTO-FERMO, voyez *Plain-chant*, *Chant ſur le livre*, *contre-point*.

CANZONE. *ſ. f.* Ce terme italien ne répond pas exactement à notre mot *chanſon*. C'eſt une eſpèce de poëme deſtiné à la muſique, plus ou moins long, diviſé en couplets ordinairement de même ſemblable, & reſſemblant aſſez d'ailleurs à la cantate. On donnoit autrefois le nom de *canzone* à des morceaux de ſymphonies ſans paroles, qu'on a depuis appellés *ſonates*. (Voyez ce *mot*.)

Le Dante regardoit les *canzoni* comme l'eſpèce la plus parfaite des compoſitions lyriques. (Voyez *della Volgare eloq. cap.* 4.) Il établit pour ce poëme des loix moins rigoureuſes que celles du ſonnet. Dans les définitions qu'il en donne, on trouve le mot *cantilena* employé comme diminutif de *canzone*. « Quand le ſujet du morceau de chant, dit-il, eſt » grave ou tragique, on l'appelle *canzone*: on lui » donne le nom de *cantilena* quand le ſujet eſt » comique ». Le mot de *cantilena* n'a plus aujourd'hui que l'acception que nous lui avons donnée plus haut. (*M. Framery.*)

CAPACITÉ, mot dont on ſe ſert quelquefois au lieu d'*ambitus*. (Voyez *Ambitus*.) (*M. de Caſtilhon.*)

CAPION. Il paroit, par un paſſage de Pollux, (*Onomaſt*, *liv. IV*, *chap.* 9) qu'il y avoit un nome ou air inventé par Terpandre, & nommé *capion*; c'étoit un air de *Cythare*, puiſque ſon auteur profeſſoit cet inſtrument. (*M. de Caſtilhon.*)

CAPITAL. *adj.* On donne quelquefois cette épithete au ton ou mode de la tonique d'une pièce. (*M. de Caſtilhon.*)

CAPRICE. *ſ. m.* Sorte de pièce de muſique libre, dans laquelle l'auteur, ſans s'aſſujettir à aucun ſujet, donne carrière à ſon génie & ſe livre à tout le feu de la compoſition. Le *capriee* de Rebel étoit eſtimé dans ſon tems. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Aujourd'hui les *caprices* ſont paſſés de mode, au moins en muſique, & l'on ne prélude plus guère que ſur l'orgue ou ſur le clavecin. (*M. Framery*).

CARACTERE. *Avoir du caractère* eſt une expreſſion qui n'eſt point particulière à la muſique: elle la partage avec les autres arts; mais il eſt néceſſaire d'en ſavoir faire une juſte application à l'art muſical. Il n'eſt pas rare de voir les gens du monde, & même les artiſtes, attacher des idées différentes aux mêmes expreſſions, pour peu qu'elles ſoient métaphyſiques, & alors ils ne s'entendent plus. Le moyen d'éviter cette confuſion eſt de définir rigoureuſement les termes qu'on emploie.

Pour qu'une muſique ait du *caractère*, il ne ſuffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle eſt appliquée, ni même la ſituation dramatique; car une ſimphonie exécutée dans un concert & dénuée de paroles peut avoir auſſi cette qualité. Il faut que ſon expreſſion ait quelque choſe de particulier qui ſaiſiſſe l'oreille & l'ame de l'auditeur, & lui faſſe croire que le ſentiment qu'on a voulu peindre ne pouvoit être rendu d'aucune autre façon.

Le *caractère* eſt donc une certaine originalité qui ſe ſent tout de ſuite, qui diſtingue un morceau de la foule, qui l'éléve au deſſus de beaucoup d'autres peut être mieux faits, plus remplis de mérite, mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le ſceau de l'immortalité. Pourquoi l'air des ſauvages de Rameau a-t-il ſurvécu à une infinité d'autres pièces excellentes du même Auteur? c'eſt qu'il a du *caractere*, & les variations de la mode, le changement des formes muſicales, ne peuvent rien contre cette qualité. Tous les verſets du *Stabat* de Pergoleſe ſont également bien faits; il y en a pluſieurs dont la mélodie eſt très-flatteuſe, très-expreſſive même, & qui cependant ne ſont pas reſtés dans la mémoire; on n'oubliera jamais le premier, ni le verſet *vidit ſuum dulcem natum*. Leur *caractère* ineffaçable ſera toujours le déſeſpoir de ceux qui oſeront récrire le *Stabat*.

Il n'eſt pas du tout néceſſaire qu'un morceau ſoit du grand genre, ni qu'il ſoit deſtiné à exprimer une grande paſſion pour avoir du *caractère*. On en trouve dans les ſentimens les plus ſimples & dans les plus petits airs. Cette chanſon ſi naïve & ſi touchante du tendre Henri, *charmante Gabrielle*, a un *caractère* très-marqué: c'eſt celui que doivent avoir toutes les brunettes, que depuis quelque temps on appelle improprement *romances*; (voyez ce mot) Auſſi chaque fois qu'on entend un air de ce genre, c'eſt à celui-là qu'on le compare ſans s'en appercevoir. Il a pour ainſi dire fixé le *caractère* que doivent avoir les airs de cette eſpèce. Tous les morceaux d'une compoſition dramatique doivent être expreſſifs, mais ils ne peuvent pas toujours avoir du *caractère*, parce que toutes les ſituations ne s'y prêtent pas également, & qu'on ne ſauroit être sûr d'être toujours original. Le *caractère* dramatique donné par le Poete à ſes perſonnages aide beaucoup le compoſiteur à en donner à ſes productions. Auſſi, quand ce *caractère* eſt vague, il en réſulte ordinairement que la muſique en manque, à moins que le compoſiteur n'ait eu l'art & les moyens de leur en déterminer un. M. Grétry eſt celui de nos Muſiciens françois qui a le plus ſouvent imprimé un *caractère* à ſes ouvrages.

Cette faculté vient de la nature, & les conſeils des maitres ne ſauroient la communiquer. Il y a tel compoſiteur très-habile dans ſon art, en connoiſſant tous les moyens, dont le ſtyle même élégant & agréable n'eſt pas ſans expreſſion, & qui cependant n'a jamais ſu donner un *caractere* à ſa muſique; c'eſt que lui-même manque d'imagination & d'originalité. Ce Muſicien aura des ſuccès, mais ils ne ſeront pas durables. Ses productions ſe flétriſſent beaucoup plutôt que les autres; une mode nouvelle en enlève juſqu'au ſouvenir, elles n'ont pas la vigueur néceſſaire pour y réſiſter. Les premiers ouvrages de Piccinni ſont encore eſtimés en Italie, à peine s'y rappelle-t on les derniers d'Anfoſſi. Les *Dilettanti* s'amuſent encore de la *buona figliuola*, & ils n'ont plus l'idée de la *Gianetta*, qui, beaucoup plus moderne, eut à peu près autant de ſuccès dans ſon temps. Cependant la muſique d'Anfoſſi eſt claire, élégante, mélodieuſe & bien écrite, mais elle manque de *caractère* & d'originalité.

Ce défaut produit une monotonie dans l'expreſſion, qui en détruit l'effet à la longue. Si le même ſtyle de chant eſt donné au maître & au valet, au héros & au payſan, à l'homme indifférent & à l'homme paſſionné, quelque variété que vous ayez cherché à mettre dans votre mélodie, elle paroîtra toujours de la même couleur. On ſent bien qu'il ſeroit encore pis de donner un faux *caractere* à ſes perſonnages; de donner, par exemple, un chant noble à une ſoubrette, un chant aimable & gracieux à un vieillard ridicule, & à un amant paſſionné le ſtyle d'un bouffon.

Si l'on reconnoit ces vérités, on en devra conclure que la comédie de *caractère* pourroit être tentée avec ſuccès ſur nos théâtres lyriques, pourvu que ceux qu'on voudroit y peindre fuſſent paſſionnés; ce ſeroit alors au poëte à les placer dans des ſituations muſicales; à donner à ſon drame la forme & le mouvement que la muſique exige, & qui ſeroient ſubſtitués aux développemens gradués qui appartiennent à la comédie proprement dite. On en a déjà donné l'exemple en Italie & en France, où l'on a peint des jaloux & des avares avec ſuccès. Beaucoup d'autres *caractères* ſe prêteroient également aux moyens de la muſique, & ce ſeroit ouvrir à cet art une nouvelle carrière qui n'attend plus qu'un poëte & un muſicien de génie pour la parcourir. (*M. Framery.*)

Digitized by Google

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce ſont les divers ſignes qu'on emploie pour repréſenter tous les ſons de la mélodie, & toutes les valeurs des tems & de la meſure; de ſorte qu'à l'aide de ces *caractères* on puiſſe lire & exécuter la muſique exactement comme elle a été compoſée, & cette manière d'écrire s'appelle *noter*. (Voyez *Notes*.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui ſachent écrire leur muſique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroit pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *caractères* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *caractères*. A la vérité les Perſans donnent des noms de villes de leur pays, ou des parties du corps humain aux quarante-huit ſons de leur muſique. Ils diſent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air: *Allez de cette ville à celle-là*, ou *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun ſigne propre pour exprimer ſur le papier ces mêmes ſons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement ſurpris de voir les jéſuites noter, & lire ſur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faiſoit entendre.

Les anciens Grecs ſe ſervoient pour *caractères* dans leur muſique, ainſi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la muſique, une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils ſe contentoient de les employer comme ſignes, les combinant en diverſes manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, ſelon les genres & les modes, comme on peut voir dans le recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en ſe ſervant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, & il nous en reſte encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique & naturelle.

Gui Aretin imagina les lignes, les portées, les ſignes particuliers qui nous ſont demeurés ſous le nom de *notes*, & qui ſont aujourd'hui la langue muſicale & univerſelle de toute l'Europe. Comme ces derniers ſignes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, pluſieurs ont tenté de leur ſubſtituer d'autres notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitty, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces ſyſtèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on eſt tout accoutumé, ne faiſoient qu'en ſubſtituer d'autres dont l'habitude eſt encore à prendre, je penſe que le public a très-ſagement fait de laiſſer les choſes comme elles ſont, & de nous renvoyer, nous & nos ſyſtèmes, au pays des vaines ſpéculations. (*J. J. Rouſſeau.*)

CARACTÈRES DE MUSIQUE. C'eſt à tort que Rouſſeau prétend que les nations de l'Europe ſoient les ſeules qui ſachent noter leur muſique, & que notamment les Arabes, les Chinois, ni les Perſans n'aient de ſemblables *caractères*. Ce n'eſt pas aux quarante-huit ſons de leur muſique que les Arabes & les Perſans ont donné des noms de villes, mais à leurs modes; ainſi quand ils diſent *allez de cette ville à celle-là*, par exemple, d'*Iſpahan à Babylonne*; il veulent dire: *paſſez du mode d'Iſpahan au mode Babylonien*.

Ces deux peuples, & en général les Orientaux, notent les ſons contenus dans toute l'étendue de leur ſyſtème par des lettres qui valent autant que les nombres.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	b	c	d	e	f	g	h	i	y
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	m.

Leur ſyſtême eſt borné à quarante ſons, ce qui forme deux octaves & près de deux tons. (Voyez *planches de muſique*, *fig.* 44, une pièce moreſque écrite en caractères correſpondans à ceux des arabes, & dont le refrain eſt traduit ſelon notre notation.) (Voyez auſſi, pour de plus grands détails ſur la manière d'écrire les modes arabes & perſans, l'Eſſai ſur la Muſique, de M. de la Borde, *tom. I.*)

Pour les Chinois, leurs *caractères* muſicaux ſont également compoſés de ceux de leur écriture. Ils n'en diffèrent ni pour la forme, ni pour la manière de les écrire, qui eſt par colonnes & en commençant à droite. Voici les noms des ſept premiers caractères qui repréſentent les ſept ſons différens d'une gamme, du grave à l'aigu: *ho*, *ſee*, *y*, *chang*, *tche*, *koung*, *ſan*. Viennent enſuite les deux *caractères lieou* & *ou*, qui repréſentent les octaves des deux premières notes *ho* & *ſee*. Quant aux octaves des autres notes; elles ſont exprimées par les mêmes *caractères* que les ſons graves, avec cette différence qu'on y ajoute à côté le *caractère gin*, qui déſigne l'octave ſupérieure. (Voyez *planches de muſique*, *fig.* 45.)

Outre ces *caractères*, les Chinois en ont d'autres qui ſe placent au-deſſous des premiers, & expriment différentes modifications de ſon; voyez *fig.* 46.

Le ſigne du n°. 1 placé ſous une note augmente la valeur du double.

Le ſigne n°. 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le ſigne n°. 3 exprime une eſpèce de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le ſigne n°. 4 veut dire qu'il faut jouer trois fois la même note.

Le ſigne n°. 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le ſigne n°. 6 exprime ou un repos ou la fin de l'air.

Enfin, le tambour & les caſtagnettes dont les Chinois ſe ſervent pour marquer la meſure, ont encore leurs ſignes particuliers & qui ſe placent au côté droit des notes. (Voyez les exemples 46 & 47.)

Le ſigne n°. 1 exprime qu'il faut frapper ſur un des côtés du tambour; le ſigne n°. 2, qu'il faut frapper ſur le milieu, & lorſque le premier ſigne revient, on frappe ſur l'autre côté du tambour; le double ſigne n°. 3, ſignifie que le joueur de caſtagnettes & le tambour doivent frapper enſemble, le plus ſouvent pour marquer la fin de la meſure.

A l'égard de la manière d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la meſure eſt comme notée chez les Chinois. Voici leur manière de la peindre aux yeux.

La valeur des notes, dit le Père Amyot, ſe connoit par l'eſpace que cette valeur occupe. Le compoſiteur, un compas à la main, ou ſimplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'eſpace que doit occuper une meſure entière, ou encore mieux une demi-meſure. Il aſſigne enſuite à chaque note la partie de cet eſpace qui lui convient, ſelon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la paſſe rapidement. (Voyez la fig. 48, *planches de muſique.*) Les lignes tracées horiſontalement y repréſentent de l'une à l'autre une demi-meſure.

Voici le rapport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la ſuivante il n'y a qu'un *caractère*, ce *caractère* vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires; s'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même ſi de deux *caractères* placés entre ces deux lignes le ſecond eſt plus rapproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le ſecond une croche, puiſqu'il eſt placé à l'extrémité du tems, & ainſi du reſte. Mais remarquez que la muſique des Chinois eſt grave, majeſtueuſe, & par conſéquent lente dans ſes mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans ſon inſtitution.

L'air chinois que nous venons de citer, *fig.* 48, eſt l'original de celui que Rouſſeau a défiguré dans ſon dictionnaire de muſique. On ſera bien aiſe de le voir dans ſa véritable forme, & avec une plus juſte idée de ſon mouvement. (Voyez *Chinois*,) (*muſique des*)

Il eſt bon d'obſerver que cette manière avec laquelle les Chinois expriment la valeur des notes par la ſeule place qu'occupent les *caractères*, eſt ce qu'il y a de plus ingénieux dans le ſyſtème de notation de Rouſſeau qu'il a publié en 1743. Le reſte appartient au Père Souhaitty, ſur le nom duquel il gliſſe légèrement dans cet article, pour n'en plus parler au mot *notes* où il renvoie. Nous détaillerons à ce même mot *notes*, la manière indiquée par le Père *Souhaitty*, dans ſes Nouveaux Elémens du Chant. (Voyez *Notes.*) (*M. Framery.*)

CARRILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par pluſieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les cloches que les cloches pour le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de ſons divers qu'il y a de cloches. Il faut obſerver de plus, que tous leurs ſons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le ſuit; aſſujettiſſement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une meſure & même au-delà, afin que les ſons qui durent enſemble ne diſſonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres obſervations à faire pour compoſer un bon *carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que ſatisfaiſant: car c'eſt toujours une ſotte muſique que celle des cloches, quand même tous les ſons en ſeroient exactement juſtes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*planc. de muſi. fig.* 49,) l'exemple d'un *carrillon* conſonnant, compoſé pour être exécuté ſur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle aſſujettiſſent le concours harmonique des ſons voiſins & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du chant dans un ſemblable air. (*J. J. Rouſſeau.*)

CARRILLONNER, *v. n.* c'eſt exécuter un carrillon ſur des cloches. (Voyez ci-deſſus *Carrillon.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CARRILLONNEUR, *ſ. m.* celui qui carrillonne, ou exécute un carillon ſur des cloches. (*M. de Caſtilhon.*)

CARNYX, eſpèce de trompettes des Gaulois. (Voyez *Trompette.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, ſur leſquelles on entaille les traits des portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compoſant, & l'effacer enſuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de portées peut ſervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiſſe pas trop vieillir l'encre. Avec une *cartelle* un compoſiteur ſoigneux en a pour ſa vie, & épargne bien des tames de papier reglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples. (*J. J. Rouſſeau.*)

* J'ai eu des *cartelles* venant de Rome & de Naples, & qui n'étoient point de peau d'âne; elles ont le défaut d'être trop petites, & de ne pouvoir ſervir de brouillon que pour une douzaine de meſures tout au plus. Voici une manière de les faire.

Prendre un morceau de toile unie, ni trop fine ni trop groſſe; la mettre bien tendue dans un cadre.

Digitized by Google

imprimer une couche de laque ſans colle, détrempée dans de l'huile de lin, de chaque côté. Quand cela eſt ſec, ajoutez du blanc d'Angleterre parfaitement pilé avec l'huile de lin, trois ou quatre couches.

On peut parvenir au même but avec d'autres préparations que les peintres connoiſſent, ainſi que les marchands de couleurs.

Pour éviter l'inconvenient dont parle Rouſſeau, de voir la plume s'émouſſer promptement en paſſant ſur les reglures entaillées, on peut faire faire ces réglures au pinceau avec du noir d'ivoire, préparé de même à l'huile de lin. Elles ne s'effaceront point, & préſenteront à la plume une ſurface plus unie. Cependant je n'ai pas eu à me plaindre de celles dont je me ſuis ſervi, quoi qu'elles fuſſent creuſées.

Une obſervation plus eſſentielle, c'eſt de ne pas écrire ſur ces *cartelles* avec de l'encre ordinaire. Le vitriol ou la couperoſe qui entre dans ſa compoſition a des qualités tellement pénétrantes & corroſives, que pour peu que cette encre ait ſéjourné ſeulement vingt-quatre heures ſur la *cartelle*, on ne peut plus l'en effacer qu'avec des peines infinies, & en uſant d'autant la préparation. Il faut ſe ſervir d'encre de la Chine à laquelle on donne le degré de noir que l'on veut. Elle s'efface très-facilement avec une éponge humide, quelque ſéjour qu'elle ait fait ſur la *cartelle*. (*M. Framery.*)

CASTAGNETTES, *ſ. m. plur.* inſtrument de percuſſion en uſage chez les Maures, les Eſpagnols, & les Bohémiens. Il eſt compoſé de deux petites pièces de bois, rondes, ſeches, concaves, & de la grandeur à peine d'un écu de ſix livres. On s'en ſert pour accompagner des airs de danſe: les concavités s'appliquent l'une contre l'autre quand on en joue. C'eſt pour cet effet que les deux pièces ſont attachées enſemble par un cordon paſſé dans un trou percé à une petite éminence laiſſée au bord de la *caſtagnette*, & qui en eſt comme le manche. Le cordon ſe tourne ou ſur le pouce ou ſur le doigt du milieu; s'il eſt tourné ſur le pouce, c'eſt le doigt du milieu qui fait réſonner les concavités l'une ſur l'autre; s'il eſt tourné ſur le doigt du milieu, ce ſont les doigts libres de part & d'autre qui font la même fonction. Les *caſtagnettes* marquent le mouvement, & doivent au moins battre autant de fois qu'il y a de notes dans la meſure. Ceux qui en jouent habilement peuvent doubler, tripler.

La tablature des *caſtagnettes* ſe marque par des notes de muſique placées au-deſſus & au-deſſous d'une même ligne. Celles qui ſont au-deſſus ſont pour la main gauche, & celles qui ſont au deſſous, ſont pour la main droite. La ligne de la tablature doit être tranchée de meſure en meſure par une ligne perpendiculaire, afin de diſtinguer les meſures. Il doit y avoir auſſi au commencement de la ligne une clef, & le ſigne de la meſure. (Voyez *la tablature de cet inſtrument, planches de muſique, fig.* 50. (*M. de Caſtilhon.*)

CASTRATO. *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aigue qui chante la partie appellée *deſſus* ou *ſoprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une octave. Il ſe trouve, en Italie, des pères barbares qui, ſacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les propos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet; mais faiſons entendre, s'il ſe peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme uſage, & que les princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de mire en tant de façons à la conſervation de l'eſpèce humaine.

Au reſte, l'avantage de la voix ſe compenſe dans les *caſtrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur & ſans paſſions, ſont, ſur le théâtre, les plus mauſſades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'r, qu'il ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *caſtrato* ne puiſſe offenſer les plus délicates oreilles, il n'en eſt pas de même de ſon ſynonyme françois. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'uſage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proſcrit à ſon gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot italien s'admet comme repréſentant une profeſſion, au lieu que le mot françois ne repréſente que la privation qui y eſt jointe. (*J. J. Rouſſeau.*)

CASTRATO. L'origine de cet horrible uſage de la mutilation des hommes eſt incertaine; mais elle eſt d'une haute antiquité, comme le ſont tant d'autres abus qui déshonorent & aviliſſent l'eſpèce humaine. On lit cette défenſe dans le Deutéronome, (chap. 23, v. 1,) *non ingrediatur eunuchus, attritis vel amputatis teſticuli, & abſciſſo veretro, eccleſiam Domini.* Manethon affirme que le père du fameux Seſoſtris, Roi d'Egypte, fut tué par ſes propres eunuques. Amien Marcellin, (liv. 14, c. 6,) attribue cette invention à Sémiramis, qui ſans doute imagina ce moyen pour s'abandonner librement & ſans riſque à la diſſolution dont elle eſt généralement accuſée.

Digitized by Google

Les voyageurs & les hiſtoriens aſſurent que cette coutume eſt établie de temps immémorial chez les peuples orientaux, & qu'elle n'y eut d'autre origine que la jalouſie, qui n'imagina point d'autre moyen de s'aſſurer de la fidélité des femmes.

Quoi qu'il en ſoit, l'uſage des aſiatiques anciens & modernes n'eſt pas, à beaucoup près, ſi abominable que celui des européens, puiſqu'au moins il a chez les premiers un motif excuſable en apparence. La paſſion de la jalouſie, ou celle d'une volupté effrénée, ont une ſorte d'excuſe dans leur violence même. Mais en Europe, & dans un ſiécle de raiſon, de philoſophie & d'humanité, pour quoi commet-on encore le même crime que ces barbares? Pour entendre une voix plus douce, & qui ait une octave de plus que les autres voix.

Il ne ſemble pas qu'il y ait eu dans la haute antiquité des eunuques chantans, à moins qu'on ne regarde comme tels les prêtres de Cybèle, qui ſe mutiloient à leur initiation, pour imiter Atys, amant de la Déeſſe. Ils alloient dans les rues, jouant des inſtrumens, & chantant des chanſons ou des hymnes. C'eſt ce que diſent tous les auteurs; mais aucun ne parle de la voix ſingulière que devoit leur procurer cette mutilation. Remarquez auſſi que dans toute l'hiſtoire de l'Aſie, où il eſt ſi ſouvent queſtion d'eunuques, il n'y en a pas un ſeul dont on cite la voix. L'effet vocal de cette opération infâme ſeroit-il concentré dans notre europe?

Le ſeul exemple qu'une antiquité moins reculée nous fourniſſe de la caſtration deſtinée aux vains plaiſirs du public, eſt rapporté par Saint Cyprien. Il nous apprend que de ſon temps on faiſoit aux pantomimes la même opération qu'on fait de nos jours aux chanteurs, pour leur conſerver dans tout le corps une ſoupleſſe que des hommes faits ne peuvent avoir. Dans ces jeux laſcifs qui détruiſirent à la fois les bonnes mœurs & l'art dramatique, le maître qui ſavoit faire reſſembler davantage un homme à une femme paſſoit pour avoir fait le meilleur diſciple.

On ignore l'époque fixe de l'introduction de cet uſage dans l'Europe moderne. Malgré l'opinion commune, il paroît qu'il étoit connu en Eſpagne avant que de l'être en Italie. Une bulle de Sixte V, adreſſée au Nonce d'Eſpagne, prouve que les *caſtrati* étoient déjà fort communs au-delà des pyrénées. Sixte ne défend dans cette bulle ni la caſtration, ni l'emploi des chanteurs mutilés dans la muſique d'égliſe, la ſeule qui fût alors connue. Il ne proſcrit que l'abus qui s'étoit introduit, de marier ces *caſtrats* avec des femmes.

Du temps de ce Pontiſe, & dix ans encore après ſa mort (1), les parties de deſſus, ou *ſoprani*, étoient remplies, à la chapelle pontificale, par des eſpagnols qui chantoient en fauſſet, *voce di falſetto*. Il eſt remarquable que les eſpagnols qui avoient dès-lors pouſſé l'art du chant aſſez loin pour cultiver à ce point des voix factices, au lieu de les employer chez eux, leur préféraſſent d'autres voix factices, qu'ils ne ſe procuroient que par une barbarie recherchée. Il l'eſt également que Rome empruntant à l'eſpagne ces *falſetti*, ne leur préférât point des *caſtrats* qu'elle pouvoit lui emprunter de même.

Une note communiquée à M. Burney, par le Signor Santarelli, maître de la chapelle pontificale, & lui-même *ſoprano* ou *caſtrat*, ne laiſſe aucun doute ſur le temps où ſes pareils ont commencé d'y être employés. Elle eſt tirée d'un recueil manuſcrit de ſa compoſition, intitulé *Eſtratto di alcune notizie ſtoriche appartinenti alla facoltà muſicale* Elle nous apprend quel fut le premier *ſoprano* italien, & quel fut le dernier *falſetto* eſpagnol.

Padre Girolamo da Perugia, Prete della congregazione dell' oratorio fiorì nel Secolo XVII. Fù eccellente cantore della parte di ſoprano, e fù il primo evirato che aveſſe luogo nella capella pontificia, avendo fino allora ſervito la capella in qualità di ſoprani i nazionali Spagnuoli con voce di falſetto. Il prelodato padre fù ameſſo tra cantori pontifici nel 1601, *e morì nel* 1644. C'eſt-à-dire: le Père Jérome de Pérouſe, Prêtre de la congrégation de l'oratoire, fleurit dans le XVIIe ſiécle. C'étoit un excellent chanteur pour la partie de *ſoprano*, & il fut le premier *caſtrat* admis dans la chapelle pontificale: juſqu'alors c'étoient des eſpagnols qui, avec des voix de fauſſet, deſſervoient cette chapelle en qualité de *ſoprani*. Le Pere Jérome y entra l'an 1601, & mourut en 1644.

Nous apprenons ici en paſſant, qu'on n'exigeoit pas alors d'un Prêtre toutes les qualités qui lui ſont néceſſaires aujourd'hui, comme elles l'étoient dans l'ancienne loi; & qu'on n'avoit pas encore adopté à Rome dans toute ſa rigueur la prohibition du Deutéronome, citée au commencement de cet article.

Seconde partie de la note. *Giovanni de Sanctos, Spagnuolo, quale morì in Roma nell' anno* 1625, *.... è ſtato l'ultimo ſoprano di voce di falſetto che abbia ſervito la capella Pontificia.* Jean de Sanctos, eſpagnol, mort à Rome l'an 1625.... a été le dernier *ſoprano* en voix de fauſſet qui ait ſervi à la chapelle Pontificale.

L'effet merveilleux de ces voix dans la muſique ſacrée ne tarda pas ſans doute à les faire employer ſur le théâtre lyrique, né à la fin du ſiécle précédent, & qui commençoit à faire des progrès.

Dans l'origine des repréſentations lyrico-dramatiques, les parties de *ſoprano* étoient pour la plupart exécutées par des enfans. Mais le changement de voix qui accompagnoit en eux l'âge viril, & la difficulté qu'on trouvoit à leur faire mettre dans leur

(1) Il mourut en 1590.

chant, expreſſion de ſentimens étrangers à l'enfance, engagèrent les entrepreneurs des ſpectacles à leur ſubſtituer ces êtres dénaturés qui ſortent de l'enfance ſans jamais devenir hommes. On voit dans une lettre du célèbre voyageur *Pietro della Valle*, écrite à *Lelio Guidicione*, en 1640, que les *caſtrati* étoient dès-lors très communs ſur les théâtres d'Italie. Les plus fameux de ces premiers virtuoſes furent *Guidobaldo*, *Campagnuola*, *Gregori*, *Angelucci*, & ſurtout *Loretto Vittori*, dont quelques auteurs contemporains font des éloges qui ſemblent à peine pouvoir convenir à un mortel.

L'admiration augmenta en proportion des raffinemens & des recherches de l'art du chant, & comme dans notre ſiècle cet art & celui de la compoſition dramatique ſont parvenus au dernier degré, l'enthouſiaſme a été au comble. Plus de théâtres, plus de chapelles dans la moindre petite ville d'Italie, qui n'aient leurs *caſtrati*. Les plus célèbres ont fait des fortunes énormes : appellés dans preſque toutes les contrées de l'Europe, ils les ont rendues en quelque ſorte tributaires de l'Italie. L'évitation a fait paſſer au-delà des monts preſqu'autant de tréſors que les annates. L'Angleterre qui les refuſe au Pape, a ſouvent comblé de richeſſes des *ſoprani* de ſa chapelle. Un *caſtrato* a gouverné l'Eſpagne, & eſt revenu en Italie bâtir des palais, & tenir un état de Prince.

De tels exemples ont eu la ſuite qu'ils devoient avoir. Dans l'eſpérance de voir un jour leurs enfans faire une fortune auſſi brillante, & de la partager avec eux, des parens barbares ſe ſont mis de toutes parts en Italie à multiplier un ſacrifice qui fait frémir la nature. Le nombre des victimes eſt devenu innombrable ; & l'on ne peut comparer ſans horreur le plaiſir que font ceux de ces malheureux qui parviennent à un talent diſtingué, les richeſſes qu'ils rapportent en Italie, & celles qu'ils contribuent peut-être à faire verſer par les voyageurs étrangers, avec la barbarie du crime contre nature auquel ils doivent ces avantages, avec l'horrible coup porté à la population, dans un pays où tant d'autres cauſes de dépopulation s'y joignent ; avec l'exiſtence infortunée d'une foule de ces miſérables, qui ont tout perdu ſans rien gagner, qui ceſſent d'être hommes ſans en devenir meilleurs chanteurs, & qui manquant de voix, ſont réduits à profeſſer triſtement toute leur vie d'autres parties de la muſique, où la perte irréparable qu'ils ont faite eſt entièrement inutile, & ne reçoit aucun dédommagement.

Les Papes ſe ſont ſouvent armés contre cet abus. Clément XIV a renouvellé avec beaucoup de force les excommunications contre les auteurs de ces mutilations criminelles ; il eſt même d'uſage que chaque Pape en faſſe autant à ſon exaltation. Les loix de la police humaine ſe ſont jointes à cette police ſpirituelle. Un pere a bien l'effronterie de ſe montrer avec un fils qu'il a mis hors d'état d'en avoir jamais ; mais il faut qu'il ſe cache quand il opère ou fait opérer cette dégénération. Le Dr. Burney, malgré les recherches les plus exactes, n'a pu découvrir dans aucun endroit de l'Italie, où & par qui l'opération eſt faite. M. de la Lande a été plus heureux, puiſqu'il aſſure dans ſon *voyage*, avoir vu à Naples des boutiques avec cette inſcription : *qui ſi caſtrano i ragazzi* ; mais la ſévérité des loix contre la caſtration rend cette affiche invraiſemblable.

La mémoire de M. de la Lande l'a peut-être trompé. Il ſe ſera rappellé d'avoir lu dans Voltaire, (commentaire ſur le livre des délits & des peines) ce trait qui n'étoit ſans doute qu'une plaiſanterie : « il n'y a pas long-temps qu'on voyoit à Naples, » en gros caractères, au-deſſus de la porte de cer» tains barbiers : *qui ſi caſtrano maravigliosamente* » *i putti* ; » & il aura cru ſe ſouvenir d'avoir vu lui-même à Naples une inſcription pareille.

Il faut cependant que les Magiſtrats ne veillent pas avec une extrême exactitude, puiſque ſi l'on eſt obligé de commettre ſecrettement le crime, on peut l'avouer lorſqu'il eſt commis. Il n'y a donc point de ſévérité outrée à dire que cette barbarie, la dépravation qu'elle annonce & celle qu'elle entraîne, déshonorent véritablement l'Italie aux yeux de la philoſophie & de l'humanité. Plus d'un écrivain philoſophe s'eſt élevé, mais infructueuſement, contre cet uſage. Un de ceux qui l'ont fait avec le plus de véhémence, eſt le Signor Arteaga dans ſes *révolutions du théâtre lyrique*.

« Si j'avois, dit-il, le droit d'élever la voix contre les abus qui ne ſont pas purement littéraires, je citerois devant un tribunal dont on n'appelle pas, devant le tribunal de l'humanité, de la philoſophie & de la religion, la barbare & exécrable coutume qui ſe conſerve toujours en Italie, de mutiler ſi cruellement des êtres infortunés, ſans autre but que de flatter l'oreille par l'inutile & vain plaiſir du chant ; que d'amuſer dans ſes dégoûts un public capricieux, oiſif & corrompu ; que d'exciter un applaudiſſement paſſager & frivole ſur ces théâtres qui furent jadis inſtitués pour graver dans l'ame des peuples les maximes les plus importantes de la morale. »

« J'exhorterois les grands de la terre qui accumulent follement ſur ces hommes dégénérés les honneurs & les richeſſes, & favoriſent ainſi cet abus infâme, je les exhorterois, dis-je, à conſacrer leurs tréſors & leur protection à d'autres uſages moins déshonorans pour la raiſon, & moins pernicieux pour l'eſpèce humaine. »

« Je ſerois rougir ces philoſophes qui conſacrent leurs recherches à des objets inutiles, & négligent cet horrible attentat, lequel ſe maintient uniquement, parce qu'il eſt autoriſé par le temps, & parce qu'il eſt ſoutenu par le *deſpotiſme du plaiſir* (1) ».

(1) J'ai dû conſerver, dans la traduction, cette expreſſion originale & neuve.

« Je réveillerois le zèle des Miniſtres des autels, pour qu'ils ne donnaſſent plus d'aziles dans le ſéjour de la divinité à ce préjugé barbare, qui ne peut que l'offenſer. Je leur mettrois ſous les yeux l'exemple du Pape Clément XIV, qui ralluma les foudres du vatican contre les cruels promoteurs de l'éviration. »

« Je me tournerois vers ce ſexe qu'on ne devroit pas s'attendre à voir le défenſeur d'une pareille cauſe. Je ſupplierois les femmes de concourir par toute l'influence que la nature leur a donnée ſur nous, à déraciner une coutume qui tend ſi directement à la deſtruction de leur empire. »

« Mais puiſque l'obſcure & ſolitaire philoſophie, trop foible pour réſiſter à la tyrannie des opinions, ne peut que gémir ſur cette barbarie, je me bornerai à indiquer les abus qu'elle a introduits ſur le théâtre lyrique. »

L'auteur ſe borne à deux de ces abus qui ſont les plus choquans, peut-être, mais qui ne ſont pas les ſeuls. C'eſt la diſconvenance d'un viſage imberbe & efféminé, avec le rôle & le caractère d'un héros, & le défaut d'action & de mouvement dramatique, qui eſt en général celui de tous les acteurs italiens dans l'opéra ſérieux, mais ſur-tout celui des *caſtrati*, excluſivement occupés de leur chant.

Mais ce n'eſt pas uniquement à l'effet dramatique que nuiſent ces acteurs mutilés, c'eſt ſouvent même à l'effet muſical. Le charme de la muſique n'eſt pas ſeulement dans l'union des parties : il eſt auſſi dans les oppoſitions & les contraſtes. Or, quelles oppoſitions & quels contraſtes peut-il y avoir entre les voix de femmes & celles des *caſtrati* ? La plupart des grands opéra italiens ont ſept acteurs. Un ſeul a la voix de tenore, c'eſt un pere, un roi, un tyran. Il y a enſuite *prima donna*, *ſeconda donna*, *& terza donna* ; *primo uomo*, *ſecondo uomo*, *& terzo uomo* ; aucun de ces *hommes* de nom n'eſt homme, & tous trois ont des voix de deſſus comme les trois femmes. Voilà pourquoi tous les morceaux qui ſe ſuccédent paroiſſent trop ſouvent avoir la même couleur.

C'eſt bien pis à Rome, où les femmes ne montent point ſur le théâtre, où les ſix rôles d'hommes & de femmes ſont remplis par des *ſoprani*, qui ne ſont ni l'un ni l'autre ; où, à l'exception du *tenore*, quelque perſonnage que vous voyiez paroître, quelque coſtume qui vous frappe, vous avez toujours dans l'oreille le même genre & le même diapazon de voix. Comment avec tout le génie poſſible un compoſiteur pourroit-il donner à chaque rôle le caractère qui lui convient, quand tous doivent être rendus par des êtres qui n'y conviennent pas ? Comment ſe paſſionnera-t-il pour un Alexandre à voix féminine, ou pour une Didon, repréſentée par le Seigneur un tel ? Quelle variété pourra-t-il introduire parmi toutes ces voix uniformes ?

Les mœurs ne ſouffrent pas moins de cet abus, que la muſique & la repréſentation théâtrale. Si ces héros factices parviennent rarement à faire illuſion aux yeux des ſpectateurs, les fauſſes héroïnes y réuſſiſſent quelquefois beaucoup mieux, & beaucoup trop. Ce n'a pu être dans l'origine que par un ſcrupule religieux que dans la métropole de l'empire chrétien, dans le ſéjour du chef ſpirituel de cet empire, il a été défendu aux femmes de paroître ſur le théâtre. Mais quelle abſurdité d'y admettre des acteurs en qui la nature eſt outragée, & qui ſouvent invitent à l'outrager encore par l'illuſion même qu'ils s'efforcent de faire naître !

Mais l'intérêt des mœurs, celui de l'humanité, celui même de l'art, ont beau réclamer contre le barbare uſage de mutiler les hommes pour leur conſerver dans des corps adultes une voix d'enfant, l'extrême beauté de ces voix ſéduit tellement les Italiens, l'habitude de les entendre s'eſt ſi bien changée en beſoin, qu'ils conſentiront difficilement, que peut-être même ne conſentiront-ils jamais à en être privés. C'eſt de Rome qu'il faudroit que partît la réforme, & c'eſt ſur-tout à Rome que les *caſtrati* fourmillent. Chaque Souverain Pontife renouvelle, il eſt vrai, les excommunications & les défenſes ; mais à la cérémonie même de ſon exaltation, mais à toutes ſes *fonctions* ſacrées, la voix des *caſtrati* remplit la chapelle pontificale.

Comment abolir l'éviration, tandis qu'elle peuplera de virtuoſes cette chapelle ; tandis que non-ſeulement tous les théâtres, mais toutes les égliſes de Rome & de l'Italie entière retentiront de ces voix devenues preſque ſurnaturelles par un crime contre la nature ?

Dans un pays tout eccléſiaſtique, les foudres de l'égliſe ſont des armes qu'on peut encore employer avec fruit. Peut-être n'exiſte-t-il pas un théâtre, depuis la Calabre juſqu'aux Alpes, où l'on osât faire monter un *caſtrato*, ſi le Pape avoit lancé contre les entrepreneurs des ſpectacles, contre les ſpectateurs, contre les acteurs en contravention ; & même contre les acteurs ou actrices qui conſentiroient à jouer avec eux, une excommunication ſérieuſe, foridée ſur les grands motifs de la religion, de la morale & de l'humanité.

Et ſuppoſé qu'en Italie même cette arme, autrefois ſi redoutée, eût perdu de ſa force, & que le ſiége Pontifical craignît de ſe compromettre avec des puiſſances mondaines, au moins a-t-il tout empire ſur la nombreuſe tribu eccléſiaſtique & monachale. Les *caſtrati* diſparoîtroient donc de tout le Service Divin, ſi, à commencer par ſa chapelle, & par tous les temples de Rome, le Pape vouloit réellement les en bannir. Il ne lui en coûteroit qu'une bulle pour que ces malheureux ne trouvaſſent plus d'emploi ni dans les égliſes paroiſſiales, où la molleſſe de leur voix a introduit une muſique efféminée, ni dans les couvens de moines qui ſeroient ſi fâchés de reſſembler à leurs chanteurs, ni dans ceux de nones

dont

dont l'imagination, lorſqu'elles entendent ces chants factices, ſe reporte avec compaſſion de l'effet à la cauſe.

Perſonne ne pourroit conteſter au Souverain Pontife le droit d'exiger, pour chanter dans les temples les louanges de l'Éternel, les mêmes qualités viriles ſans leſquelles il n'eſt pas permis d'y célébrer les Saints myſtères.

La réforme une fois faite dans les égliſes, ce ſeroit encore au Pape à commencer celle des théâtres. Souverain de Rome, il pourroit défendre aux trois ſpectacles de cette capitale, qui fut ſi long-temps celle du monde, l'admiſſion des Céſars & des Porus imberbes, & à voix enfantine. Dans les petites provinces où s'étend ſa ſouveraineté temporelle, & dans leſquelles pluſieurs petites villes ont d'aſſez grands théâtres, il ſeroit aiſément les mêmes défenſes.

Il faudroit en même temps que les Cardinaux & les *Monſignori* reniaſſent leur protection & leurs préférences ſuſpectes à ces jeunes virtuoſes.

Quos ſi puellarum inſereres choro,
Mire ſagaces falleret hoſpites,
Diſcrimen obſcurum, ſolutis
Crinibus, ambiguoque vultu.

Les *caſtrati* n'étant donc plus admis, ni dans les égliſes ni ſur les théâtres, dans les états du Pape; étant également bannis de tous les temples & de toutes les communautés dans l'Italie entière, le plus grand coup ſeroit porté, & la révolution générale ſuivroit bientôt. On auroit dans toutes les chapelles des enfans ou des *falſetti*, comme on en avoit autrefois, comme on continue d'en avoir dans pluſieurs états de l'Europe; on auroit pour les théâtres des *tenori*, même des *falſetti*, pour les très-jeunes rôles; on introduiroit dans l'opéra ſérieux des *baſſes* nobles qui en ſont exclues on ne ſait pourquoi; & ces voix réunies à celles des femmes, & contraſtant avec elles, offrant au compoſiteur plus de reſſources, au ſpectateur plus de variété, prouveroient à l'Italie, par le meilleur ſyſtême de muſique dramatique qui en réſulteroit néceſſairement, combien elle s'eſt long-temps trompée, même ſur ſes plaiſirs.

(*M. Ginguené.*)

CATABAUCALESE. Chanſon des nourrices chez les anciens. (Voyez *Chanſon.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CATACHOREUSIS, chanſon des Grecs, pendant laquelle on repréſentoit; dans les jeux pythiens, Apollon danſant après ſa victoire ſur le ſerpent. (*M. de Caſtilhon.*)

CATACHOREUSIS, cinquième & dernière partie du nôme *pythien*, ſuivant Pollux. (Voyez *Pythien.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CATACHRESE. *ſ. f.* Quelques muſiciens qui ont écrit en latin & en allemand, ont emprunté ce mot de la rhétorique, & s'en ſervent en muſique à-peu-près dans le même ſens, diſant qu'on fait une *catachrèſe* lorſqu'on ſauve une diſſonance d'une façon dure & inuſitée. Les muſiciens pythagoriciens entendent auſſi par ce mot une ſuite de fixtes entre trois parties, enſorte qu'il ſe trouve pluſieurs quartes de ſuite entre les parties ſupérieures, parce que la quarte étant, ſuivant eux, une conſonnance parfaite, on ne peut en faire pluſieurs de ſuite.

(*M. de Caſtilhon.*)

CATACOIMESE, chanſon des Grecs, lorſqu'ils menoient coucher les époux. (Voſſius, *poët. l*, *chap.* 13, §. 5.) (*M. de Caſtilhon.*)

CATACOUSTIQUE. *ſ. f.* Science qui a pour objet les ſons réfléchis, ou cette partie de l'acouſtique qui conſidère les propriétés des échos. Ainſi la *catacouſtique* eſt à l'acouſtique ce que la catoptrique eſt à l'optique. (*J. J. Rouſſeau.*)

CATAKELEUSME, la troiſième partie du nôme Pythien, ſuivant Strabon, & la ſeconde, ſuivant Pollux. (Voyez *Pythien.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

CATAPHONIQUE. *ſ. f.* Science des ſons réfléchis qu'on appelle auſſi *catacouſtique*. (Voyez *catacouſtique.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CATAPLEON. On appelloit ainſi la muſique pendant laquelle on danſoit ordinairement la pyrrhique en faiſant un cliquetis d'armes.

(*M. de Caſtilhon.*)

CATASTOME. Heſychius appelle *cataſtome*, l'embouchure ou la partie de la flûte qu'on met dans la bouche: alors c'eſt la même choſe qu'*olinous*. (Voyez *Olinous.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CATATROPA. C'étoit, ſuivant la diviſion de Terpandre, la quatrième partie du mode des cithares. (Pollux, *Onomaſt. liv. IV, chap.* 9.) Le mot *catatropa* ſignifie *courſe*. (Voyez *Métarcha.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

CAVATINE. *ſ. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire aſſez court, qui n'a ni repriſe, ni ſeconde partie, & qui ſe trouve ſouvent dans des récitatifs obligés. Ce changement ſubit du récitatif au chant meſuré, & le retour inattendu du chant meſuré au récitatif, produiſent un effet admirable dans les grandes expreſſions, comme ſont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *cavatina* eſt italien, & quoique je ne veuille pas, comme Broſſard, expliquer dans un dictionnaire françois tous les mots techniques italiens, ſur-tout lorſque ces mots ont des ſynonymes dans notre langue, je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la muſique notée, parce qu'en exécutant cette muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'auteur n'y a pas mis pour rien. (*J. J. Rouſſeau.*)

* L'animoſité de Rouſſeau contre Broſſard eſt bien extraordinaire & bien injuſte! L'équité nous

oblige à tranſcrire ici le titre de ſon ouvrage pour que nos lecteurs puiſſent juger ſi *l'explication de tous les mots techniques italiens dans un dictionnaire françois*, étoit en effet ſuperflue & contraire à ſon but.

Dictionnaire de Muſique, contenant UNE EXPLICATION DES TERMES GRECS, LATINS, ITALIENS *& françois, les plus uſités dans la muſique;* A L'OCCASION *deſquels on rapporte tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus néceſſaire à ſavoir, tant pour l'hiſtoire & la théorie, que pour la compoſition & la pratique ancienne & moderne de la muſique, &c. enſemble une table alphabétique* DES TERMES FRANÇOIS *qui ſont dans le corps de l'ouvrage,* SOUS LES TITRES GRECS, LATINS ET ITALIENS, *pour ſervir de ſupplément, &c. par M.* SEBASTIEN DE BROSSARD, *&c.*

On voit donc que c'eſt ſeulement *par occaſion* & à titre d'acceſſoire, qu'il traite de la compoſition & de la théorie de la muſique; que ſon deſſein principal étoit de faciliter à ceux qui étudient cet art l'intelligence des mots *grecs, latins & italiens* qui s'y trouvent employés, & qu'il eſt ridicule de lui faire un reproche d'avoir rempli préciſément le but qu'il s'étoit propoſé. D'ailleurs Broſſard n'a expliqué, comme Rouſſeau, que ceux qui *ſe trouvent dans la muſique notée.* Au reſte *cavatine*, en italien *cavatina*, eſt un diminutif de *cavata*, qui veut dire *ôtée, retranchée.* C'eſt une portion de récitatif ſoumiſe à la meſure & aux formes régulieres de la mélodie, & par conſéquent diſtincte & pour ainſi dire *ſéparée* du reſte. Ou ſi on l'aime mieux, on a voulu exprimer ainſi un air dont la ſeconde partie eſt *retranchée.* (*M. Framery.*)

CENTON, *ſ. m.* en italien *centone.* On appelle ainſi un opéra compoſé d'airs de pluſieurs maîtres. Preſque tous les opéras donnés ailleurs que ſur le théâtre pour lequel ils ont été faits ſont, en grande partie, des *centons*, parce que les airs qui ont été écrits pour tels chanteurs ne conviennent pas à tels autres. Alors chacun y place les morceaux de ſon choix & avec leſquels il eſpère le plus briller. Ces ouvrages ſont incohérens & offrent une bigarrure de ſtyle déſagréable pour les oreilles délicates. Auſſi les *centons* ont-ils rarement quelque réputation. Il eſt clair que dans tout ceci je ne parle que de l'opéra italien. En France nos voix ſe prêtent à tout, & les airs une fois ajuſtés à des paroles ſont invariables.

A Londres, le premier opéra que l'on donne à l'ouverture du théâtre, en attendant que tous les membres du parlement ſoient rentrés, que tous les citoyens ſoient revenus habiter la ville, eſt ordinairement un *centon.* On en fait auſſi dans les petites villes d'Italie qui n'ont pas le moyen d'avoir un compoſiteur en titre.

Un opéra ainſi formé de pièces de rapport ſe nomme plus vulgairement *paſticcio* qui ſignifie *pâté*, compoſition dans laquelle il entre divers ingrédiens. (*M. Framery.*)

CENTONISER. *v. n.* Terme de plain-chant. C'eſt compoſer un chant de traits recueillis & arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de compoſer n'eſt pas de l'invention des ſymphoniaſtes modernes; puiſque, ſelon l'abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *centoniſé.* (*J. J. Rouſſeau.*)

CEON. Athénée dit, d'après Ariſtoxene, qu'Hyagnide le Phrygien avoit inventé des chanſons nommées *ceon & babys.* (Voyez *Babys.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CEPION, eſpèce d'air de flûte des anciens. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

CERODETOS. On trouve quelquefois le mot *cerodetos* pour indiquer le ſifflet de Pan, parce qu'il étoit anciennement formé de pluſieurs tuyaux joints avec de la cire; & remarquez que pluſieurs auteurs attribuent l'invention de cet inſtrument à Marſyas. (*M. de Caſtilhon.*)

CÉSURE, *ſ. f.* Ce mot qui ne paroit pas uſité par les Français, en parlant de muſique, l'eſt par les Allemands, & ſi je ne me trompe, auſſi par les Italiens. Il ſignifie pour la muſique la même choſe que pour la poéſie, c'eſt-à-dire, un repos ſoit réel, ſoit poſſible, & qui dans le dernier cas ſe fait ſentir, & peut devenir réel par la maniere de l'exécuter; le chanteur & ceux qui jouent d'un inſtrument à vent pouvant reprendre haleine à la *céſure*; & ceux qui jouent d'une autre eſpèce d'inſtrument, devant la marquer par un nouveau coup d'archet détaché des autres. La *céſure* eſt autant & plus néceſſaire à la muſique qu'à la poéſie, puiſque dans cette dernière il y a des vers où on la néglige, au lieu qu'en muſique une pièce où le compoſiteur ne mettroit aucune *céſure*, ou bien où l'exécuteur ne la marqueroit pas là ou le compoſiteur l'a miſe réellement, paroîtroit embrouillée, froide & traînante. L'expérience eſt aiſée à faire quant à l'exécution; elle eſt un peu plus difficile quant à la compoſition; un homme, pour peu qu'il ait de goût & d'oreille, ne pouvant ſe forcer à compoſer une pièce, même courte, ſans y faire ſentir la *céſure.*

On peut marquer la *céſure* muſicale, 1°. par une pauſe dans la partie du chant.

2°. par une note plus longue que les précédentes.

3°. Quelquefois, mais plus rarement, c'eſt la marche de la baſſe fondamentale ſeule qui marque la *céſure*, en faiſant une cadence parfaite ou imparfaite; rompue ou interrompue. Voyez les différentes ſortes de *céſures, planches de muſ. fig.* 51.

Souvent encore les manières 1 & 3, & 2 & 3, de marquer la *céſure*, ſe trouvent réunies: cela arrive toujours aux cadences. Voyez *fig.* 51, *meſure* 4.

A la rigueur, dans un air, la *céſure* muſicale, qui ſe marque par une note plus longue que les autres, devroit toujours ſe rencontrer avec la

céſure du vers, quand il y en a, & que la ſyllabe où tombe la *céſure* poëtique eſt longue. Les deux autres ſortes de *céſures* muſicales devroient avoir lieu lorſque la ſyllabe eſt courte, ou le débit vif & animé; mais à force d'être méthodique, on deviendroit plat & dur. Il faut donc ſe contenter d'obſerver ces regles dans le récitatif, lorſque le ſens eſt coupé à la *céſure*, parce qu'alors le chant n'eſt qu'une vraie déclamation notée. Remarquez que dans un récitatif animé, il faut employer plus ſouvent la *céſure* marquée par la baſſe, que les deux autres qui retardent toujours la déclamation.

La *céſure* muſicale marquée par une pauſe peut auſſi, lorſque la pauſe eſt courte, ſervir à marquer la virgule: lorſqu'elle eſt un peu plus longue, le point & virgule & les deux points; & même lorſqu'elle eſt encore plus longue & que la baſſe fait une cadence quelconque, à marquer le point, mais non le point final, qui doit toujours être exprimé par une cadence parfaite.

Ordinairement il ne dépend que de l'exécuteur de faire d'une *céſure* muſicale marquée par une note longue, une *céſure* marquée par une pauſe, en prenant la pauſe ſur la durée de la note.

Je dis plus, tout bon exécuteur fait toujours une pauſe après une *céſure*, de quelque eſpèce que ce ſoit; il eſt vrai que quand la pauſe n'eſt pas marquée il la fait ſi courte qu'à peine on s'en apperçoit.

Quelques-uns nomment encore *céſure* le trait de chant même qui eſt terminé par une *céſure*; dans ce ſens la première meſure de la *figure* 51, *planches de muſiq.* eſt une *céſure*.

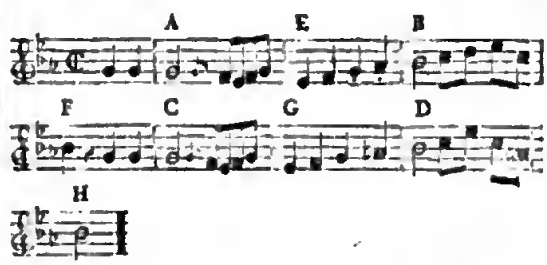
Enfin on appelle auſſi *céſures relatives*, celles qui, ſe ſuivant immédiatement, ſont compoſées de notes de même valeur, qui donnent un temps égal & qui procèdent toutes de même, ſoit diatoniquement, ſoit par ſauts, ſans pourtant être entièrement ſemblables. Les *céſures*, n°. 1, 2, 3, de la *figure* 52, *planches de muſiq.* ſont relatives.

(*M. de Caſtilhon.*)

* Ce mot n'eſt pas en effet uſité par les Français dans l'acception que lui donne ici M. de Caſtilhon; j'ignore s'il l'eſt par les Allemands, mais je doute fort qu'il le ſoit par les Italiens; au moins je ne crois pas l'avoir jamais vu dans leurs écrits ſur la muſique. Cette raiſon cependant ne ſuffiroit pas pour le rejetter s'il exprimoit clairement une idée utile; c'eſt ce qu'il s'agit d'examiner en analyſant l'article de M. de Caſtilhon.

« Il (ce mot) ſignifie pour la muſique la même » choſe que pour la poëſie, c'eſt-à-dire un repos, » ſoit réel, ſoit poſſible. . ».

Il faut bien lorſqu'on emprunte un mot à un art pour le faire paſſer dans un autre art, qu'il ſerve à exprimer une idée toute ſemblable, ou qui au moins ait avec la première beaucoup de rapports. Mais quels ſont ces rapports dans le cas dont il s'agit? La *céſure* en poëſie ſignifie un repos qui *coupe* l'étendue d'un vers pour en faire mieux ſentir la cadence; mais pas tellement que le vers ſoit totalement ſéparé à l'endroit de la *céſure*, & que chacune des parties puiſſe à elle ſeule faire un vers. Par cette raiſon la fin d'un vers, la diſtance d'un vers au vers ſuivant ne ſauroit être regardée comme une *céſure*. Cependant ce que M. de Caſtillion propoſe d'appeller *ceſure* en muſique n'eſt autre choſe que cette ſéparation d'un membre de phraſe muſicale à l'autre, & telle eſt ſi bien ſon idée, qu'il ajoute qu'on la marque quelquefois « par une cadence parfaite ou imparfaite, rompue ou interrompue ». Or on ſait que les cadences ſont des ſortes de diviſions du diſcours muſical correſpondantes à la ponctuation grammaticale. Les *céſures* citées pour exemple par M. de Caſtilhon ſont de véritables membres de phraſes, ou plutôt, pour leur trouver en poëſie une analogie plus ſenſible, ce ſont des vers entiers dont la *céſure* dépend du rhythme adopté par l'auteur, & ſur-tout de celui des vers auxquels cette muſique eſt adaptée. Mais alors ce n'eſt pas la fin du membre de phraſe qu'on doit regarder comme une *ceſure*, mais le repos qui ſe trouve *quelquefois* dans le cours de cette même phraſe; éclairciſſons ceci par un exemple:



Cette phraſe de chant tirée, d'un *andante* d'Haydn, connent des membres bien diſtincts aux points E F G & H, mais ce ne ſont pas là des *ceſures*. La *céſure*, ſi l'on vouloit employer ce nom, ſeroit aux points A B C D qui ſont un repos, mais non une ſéparation dans chacun de ces quatre membres. Si l'on veut s'en convaincre, que l'on faſſe des paroles ſous ce chant, comme les quatre vers qui ſuivent & qui peuvent s'y adapter:

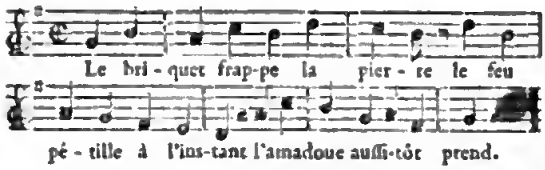
L'amour ſeul à notre ame
Fait ſentir le bonheur.
Livrons-nous à ſa flâme
Pour goûter la douceur.

On verra que les points E F G H, diviſent naturellement ce chant en autant de vers, tandis que les points A B C D en marquent ſeulement la *céſure*.

Mais quand eſt-ce que des vers ſont *ceſurés*? C'eſt lorſque le repos ſe fait ſentir toujours à la même place, c'eſt-à-dire, à la quatrième, à la ſixième ſyllabe dans un certain nombre de vers de ſuite. Quand ce repos varie à volonté, on dit alors que les vers ne ſont point *ceſurés*, comme les vers françois de huit ou de ſept & de ſix ſyllabes. Dans

ce cas la muſique n'a pas plus beſoin de *céſure* que la poéſie.

Ainſi dans cet air connu :



les vers n'étant point *céſurés*, la muſique ne l'eſt pas non plus ; car encore une fois on ne peut pas donner le nom de *céſure* à l'intervalle d'un vers à l'autre. J'ai cité cet air de préférence parce que ſon caractère exigeant la plus parfaite égalité de durée dans les notes, la *céſure* y eſt d'autant moins ſenſible.

Il n'eſt donc pas vrai de dire « que la *céſure* eſt » autant & plus néceſſaire à la muſique qu'à la » poéſie », puiſque quand on la *néglige* dans les vers, on la néglige auſſi dans la muſique. Mais on peut conclure de ce qui vient d'être dit, 1°. que M. de Caſtilhon a toujours confondu le repos qui ſépare le vers ou le membre de phraſe muſicale d'un autre vers ou d'un autre membre, avec la *céſure* proprement dite ; 2°. que la *céſure* muſicale eſt la même que la *céſure* poétique, & ne ſert qu'à la faire ſentir. Cette loi impoſée à tout bon exécutant « de faire toujours une pauſe » après une *céſure* » n'eſt autre choſe que ce qu'on appelle *phraſer le chant*, c'eſt-à-dire, en diſtinguer les membres ; preuve nouvelle que M. de Caſtilhon n'a pas bien entendu ce que c'eſt qu'une *céſure*.

Quant aux prétendues *céſures relatives*, qui ne ſont qu'une ſimilitude de rhythme employée par le compoſiteur, il me ſemble que ce ſeroit confondre toutes les idées que d'adopter cette expreſſion qui n'a aucun rapport ſenſible avec l'objet qu'elle veut exprimer.

S'il eſt bien prouvé qu'il n'y a point en muſique d'autre *céſure* que celle du mètre poétique auquel elle eſt ſubordonnée & qu'elle repréſente toujours, c'eſt ici le lieu d'examiner cette *céſure* du mètre dans ſes rapports avec le chant.

Les ſeuls vers que l'on regarde comme *céſurés*, ainſi qu'il a été dit plus haut, ſont ceux où la *céſure* ſe trouve toujours à la même place. Ainſi elle eſt toujours à la ſixième ſyllabe dans nos vers alexandrins, & à la quatrième dans les vers de dix ſyllabes ; ceux de huit, de ſept & d'un moindre nombre paſſent pour n'être point *céſurés*, parce que leur *céſure* eſt arbitraire, que le verſificateur les place où il veut ; car il faut toujours qu'ils en ayent une. Si les vers très-courts, comme ceux de quatre ſyllabes, en manquent abſolument, c'eſt qu'ils font eux mêmes à l'oreille l'effet d'une *céſure* dont ils ont la longueur, & qu'on n'a pas le temps d'y deſirer un repos. Cette obſervation eſt très-ſenſible dans les vers ſuivans de la Fontaine :

La cigale — ayant chanté
Tout l'été, —
Se trouva — fort dépourvue
Quand la bi — ſe fut venue.

Les *céſures* ſemblables ne ſont donc pas exigées dans les petits vers deſtinés à être lus ; mais dans ceux qui doivent s'allier au chant ; ſi elles n'y ſont pas d'une néceſſité abſolue, elles y ſont au moins très-agréables. La muſique eſt de tous les arts peut-être celui qui aime le mieux la ſymmétrie. Compoſée alternativement de temps forts & de temps foibles, de notes longues & de notes brèves, elle veut encore que ſes phraſes & même que ſes membres de phraſes ſe correſpondent, tant pour la forme que pour la longueur. Une phraſe de trois meſures après une phraſe de quatre a quelque choſe de gauche & de déplaiſant à l'oreille, même la moins ſavante, pourvu qu'elle ne manque pas de ſenſibilité. Si donc vous faites que ces phraſes ſe correſpondent encore par le rhythme, vous aurez un charme de plus : on trouve en effet cette correſpondance dans les airs qui paſſent pour les plus agréables. L'air d'Orphée *réduit au ſilence*, les adieux d'*Iphigénie*, &c. tous les airs italiens ; & c'eſt peut être la ſeule obſervation de cette loi qui donne à la mélodie italienne cette grande ſupériorité ſur la nôtre. S'il eſt vrai, comme on l'a quelquefois reproché aux maîtres italiens qui ont compoſé ſur notre langue, qu'ils y mettoient moins de chant que ſur des paroles italiennes, il n'en faut peut-être pas chercher ailleurs la raiſon.

Or, pour obtenir cette ſimilitude de rhythme, il faut que le compoſiteur trouve dans les vers une ſimilitude de *céſure*. Métaſtaſe a ſenti le premier combien cette attention de la part du poëte étoit favorable au muſicien ; auſſi tous ſes airs ſont-ils non-ſeulement compés en périodes égales, & en vers égaux pour la meſure, mais ces mêmes vers ſont *céſurés* également. Il a porté encore plus loin le ſcrupule ; le rhythme qu'il adopte au commencement de ſon premier vers, il le conſerve rigoureuſement juſqu'à la fin de l'air.

Sĕ măi sĕn-tĭ ſpĭrā-tĭ sŭl vŏl-tō
Lĭĕvĕ fiā-tŏ chĕ lēn-tŏ s'ăggĭ-ri, &c.

Vō sŏlcāndo ŭn măr crŭdēle
Sēnză vēlĕ e sēnză sārte.

Sĕ cērcă sĕ dĭcĕ
L'ămīcŏ dŏv'ē.

On peut obſerver, à l'égard de ce dernier, que la brève qui termine le premier vers ſe joignant à celle

qui commence le ſuivant, produit une ſuite non interrompue de dactyles.

On objecte que cette uniformité de rhythme répand de la monotonie dans les compoſitions muſicales, & l'on ajoute en preuve que le muſicien ſe plaît quelquefois à la rompre en répétant quelques mots. Il faut avouer que ſi le rhythme étoit rigoureuſement conſervé par le muſicien juſqu'à la fin du morceau, il en réſulteroit de la monotonie; mais on ne prend pas garde que cette faculté accordée au compoſiteur de répéter les mots qui portent le plus de ſens, lui ſuffit pour interrompre l'uniformité de rhythme, quand il le juge néceſſaire, & que ſi cette uniformité ne lui eſt pas fournie par le poëte, il ne la trouvera pas quand il croira en avoir beſoin.

Quelques perſonnes qui conviennent que l'égalité des phraſes & des membres de phraſes muſicales eſt eſſentielle, ne croient pas pour cela que l'égalité du rhythme doive être exigée. Elles penſent que le compoſiteur peut faire correſpondre le membre qui a le plus de ſyllabes à celui qui en a le moins, en mettant des croches dans l'un en oppoſition avec des noires dans l'autre. Il eſt vrai que c'eſt ainſi qu'on ſupplée à l'obſervation exacte de cette loi; mais pour les oreilles très-délicates, l'égalité rigoureuſe du rhythme a un charme de plus.

Enfin, on demande encore à quoi bon ces » nouvelles entraves dont la mélodie françoiſe » paroît s'être fort bien paſſée juſqu'ici? On cite » des morceaux qui ſont fort agréables, quoique » le muſicien & le poëte ne s'y ſoient pas ſou- » mis à la gêne qu'on prétend leur impoſer ».

Si l'on avoit exigé à la fois des poëtes contemporains de Clément Marot, d'alterner invariablement les rimes maſculines & féminines; d'éviter les hiâtus, les enjambemens & toutes les autres difficultés ajoutées depuis à la verſification, on auroit fait ſans doute la même réponſe. Marot, auroit-on dit, fait de très-jolis vers ſans tout cela, à quoi ſert de rendre cet art plus difficile? Cependant ces loix aujourd'hui ſont généralement reçues, & l'on ſent tout ce que la verſification y a gagné. Si l'on veut ſe convaincre des avantages de la *céſure* pour le chant, que l'on compare enſemble, pour la mélodie ſeulement, les morceaux faits par Vinci & Leo ſur les paroles de Metaſtaſe, inventeur de cette forme, & ceux qu'ils ont faits ſur les paroles d'*Apoſtolo Zeno* qui ne l'a point connue. Que nos poëtes eſſayent auſſi de s'y aſtreindre; avec un peu d'habitude ils en viendront facilement à bout, & l'on verra diminuer d'un dégré la ſupériorité de la langue italienne ſur la langue françoiſe pour la muſique. Cette ſupériorité ſi vantée ne ſeroit même preſque plus ſenſible, ſi avec des vers bien coupés pour la muſique, nous avions des voix qui ſuſſent les chanter.

Je n'ai plus qu'une obſervation à faire ſur la *céſure*; elle doit être entière pour les vers de douze & de dix ſyllabes deſtinés à être lus, c'eſt-à-dire, qu'elle doit porter ſur la dernière ſyllabe d'un mot, & que le ſens doit y être ſuſpendu. En muſique elle n'eſt pas ſi rigoureuſe: il ſuffit qu'elle porte ſur la pénulième longue d'un mot finiſſant par une brève ou un *e* muet; cette ſyllabe brève fait alors partie de la ſeconde moitié du vers, voilà pourquoi dans les vers de la Fontaine que j'ai cités, j'ai regardé comme *céſure* celui-ci.

Quand la bi-- ſe fut venue.

Cette ſyllabe longue ſuffit pour que la voix s'y repoſe; & c'eſt la ſeule différence qu'il y ait entre la *céſure* muſicale & la *céſure* poétique. Ainſi pour la muſique, les vers ſuivans ſont bien *céſurés*.

L'amour offre -- à nos cœurs
Les plus dou -- ces faveurs.
Sur un trô - ne de fleurs
Il régit -- ſon empire.
Quand l'himen -- une fois
Nous retient -- ſous ſes loix,
On languit -- on ſoupire:
Sur un trô -- ne de fleurs,
L'amour regne -- en nos cœurs.

(*M. Framery*).

CHACONNE. *ſ. f.* Sorte de pièce de muſique faite pour la danſe, dont la meſure eſt bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce ſont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, compoſés & variés en diverſes manières ſur une baſſe-contrainte, de quatre en quatre meſures, commençant preſque toujours par le ſecond tems pour prévenir l'interruption. On s'eſt affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la baſſe, & l'on n'y a preſque plus aucun égard.

La beauté de la *chaconne* conſiſte à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; & comme elle eſt ſouvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contraſtent bien enſemble, & qu'ils réveillent ſans ceſſe l'attention de l'auditeur. Pour cela, on paſſe & repaſſe à volonté du majeur au mineur, ſans quitter pourtant beaucoup le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, ſans preſſer ni ralentir jamais la meſure.

La *chaconne* eſt née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en uſage, de même qu'en Eſpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéras. (*J. J. Rouſſeau.*)

CHACONNE, c'eſt le plus étendu de tous les airs de danſe; c'eſt même une ſymphonie plus longue qu'aucune autre; une ſymphonie ſimple qui ſeroit de cette longueur ſeroit fatiguante & inſupportable à l'oreille. Il eſt aiſé d'en voir la raiſon: la

Digitized by Google

Chaconne eſt un texte que la danſe doit interpréter ; les pas, les geſtes, les évolutions des danſeurs doivent occuper agréablement les yeux pendant que l'oreille jouit de la beauté des chants, des accords, des modulations, & que le ſpectateur partagé entre deux plaiſirs, juge ſans fatigue du rapport de ce qu'il voit avec ce qu'il entend.

La ſymphonie ſimple ne parlant qu'à l'oreille, demande une attention plus recueillie, que l'extrême délicateſſe de cet organe ne lui permet pas de ſupporter ſi long-temps. Où l'on attache un ſens à ce qu'on entend, on ſuit avec attention le développement du ſujet, les effets d'harmonie, les modulations, les nuances, les contraſtes & les retours ; & la laſſitude ſuivroit bientôt une trop longue jouiſſance : ou l'on écoute machinalement, on ouvre paſſivement l'oreille au vain plaiſir des ſons ; & une longue ſuite de ſons, quelque agréables qu'ils ſoient, quand ils ne diſent rien à l'eſprit, n'eſt autre choſe qu'un long ennui.

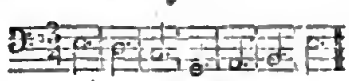
L'étymologie du mot *Chaconne* eſt aſſez difficile à débrouiller. On appelloit anciennement *ciecona* en Italie un trait de baſſe fondamentale ſur lequel on s'exerçoit à compoſer, & dont peut-être quelqu'aveugle (*Cieco*) étoit l'inventeur. Dans le dixiéme volume des ouvrages de Tarquinio Merula, imprimé à Veniſe en 1635, on trouve un duo intitulé *duo ſopra la* CIECONA ; voici cette *ciecona*, ou ce trait de baſſe contrainte ſur lequel tout le duo eſt compoſé.

Il y a dans le même volume un autre duo & un air, compoſé ſur la même baſſe & dont le chant eſt entièrement différent.

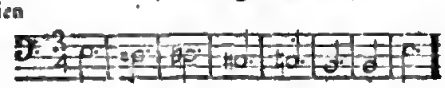
De *ciecona* on aura fait par corruption *ciacona*, & pour ne pas répéter toujours le même trait, on en aura ſubſtitué à celui-ci, qui étoit le trait original, d'autres d'un chant à-peu près auſſi ſimple, d'abord de quatre, & enſuite de huit meſures. Et c'eſt ſur l'un de ces traits, qui avoient retenu le nom de *ciacona*, ou peut-être ſur la *ciecona* elle-même, qu'on aura fait un air de danſe noble, que nous aurons enſuite emprunté des italiens ſous le nom de *chaconne*.

Ces traits étoient le plus ſouvent en ton mineur ; les premiers furent ſans doute diatoniques ; on en fit enſuite de chromatiques, qui donnoient plus de difficultés à vaincre aux compoſiteurs.

C'étoit, par exemple,



ou bien



On conçoit bien comment on parvenoit à traiter ſur un canevas auſſi ſimple quelques traits de ſymphonie plus ou moins heureux : créer un chant ſur une baſſe donnée, eſt l'A B C de la compoſition ; mais ce que l'on conçoit moins c'eſt le plaiſir qu'on pouvoit trouver à entendre cette marche de baſſe, éternellement uniforme, ſe trainer ſous ces traits de ſymphonie. C'eſt l'inconvénient ordinaire des baſſes contraintes ; mais lorſqu'on juge à propos d'en faire uſage, on évite de leur donner un mouvement auſſi monotone & auſſi triſte, à moins que cette triſteſſe même n'ait un but & ne ſoit un moyen de peindre : mais dans des *chaconnes* preſque toutes deſtinées à des fêtes brillantes, elles devoient fatiguer l'oreille, affadir le cœur, & même imprimer à la danſe quelque choſe de triſte & d'ennuyeux comme elles. Ouvrez les partitions de Lulli, vous trouverez dans preſque toutes une *chaconne* de cette eſpéce. Vous y trouverez quelquefois aſſez d'art dans la manière dont le contrepoint eſt écrit, & ſur tout dans les modulations enchainées au mode principal ; mais vous ne comprendrez jamais comment dans des fêtes & dans des triomphes, cette baſſe lugubre pouvoit s'aſſortir aux idées de magnificence & de joie que devoit exprimer la danſe.

Rameau affranchit ſans retour la *chaconne* de cette ridicule entrave. En lui conſervant la régularité ſymmétrique exigée par les pas de la danſe, il lui donna cependant une marche libre, une expreſſion variée ; il y ménagea de plus grands effets & des oppoſitions nouvelles. Les richeſſes de l'orcheſtre s'étant depuis conſidérablement accrues, on paroit encore avoir ajouté après lui à ces oppoſitions & à ces effets ; mais ces additions ſont plutôt apparentes que réelles. La *chaconne* eſt reſtée à peu-près au point où il l'a laiſſée. Qu'on examine celle de ſes *Indes galantes*, & quelques autres, on y reconnoîtra le germe de preſque toutes celles qu'on a faites depuis.

On n'a pas cru ſans doute créer une nouveauté en nous donnant des *chaconnes* à deux temps. La meſure n'y fait rien. Si dans un air à deux temps, que vous nommez *chaconne*, vous ſuivez le deſſein, vous imitez les effets, vous empruntez les traits de mélodie ou d'harmonie que j'ai déjà entendus dans des *chaconnes* à trois temps, vous n'avez aucun droit au titre d'inventeur. Rouſſeau dit : *autrefois il y avoit des chaconnes à deux temps & à trois ; mais on n'en fait plus qu'à trois.* Il faut ſeulement changer en votre faveur ces derniers mots, & dire, depuis on n'en faiſoit plus qu'à trois ; mais on a repris l'uſage d'en faire quelquefois à deux temps.

Il eſt bon cependant de remarquer que ſi l'origine de la *chaconne* eſt italienne, & ſi elle eſt née de ces morceaux entiers que l'on compoſoit ſur ce trait de baſſe contrainte nommé la *ciecona*, ce trait étant toujours à trois temps dans les anciennes compoſitions italiennes, Rouſſeau s'eſt trompé en diſant qu'on avoit fait autrefois des *chaconnes*

à deux temps ; à moins que par cet *autrefois* il n'entende pas le premier âge de la *chaconne*.

Une belle *chaconne* eſt d'un grand effet à la fin d'un opéra. Un maître de ballets y peut déployer tout le luxe de ſon art ; un compoſiteur tout le feu de ſon génie. Il ne s'agiroit que de ſortir un peu de la routine, & de tâcher de mettre dans la ſymphonie & dans les entrées quelques intentions particulieres qui euſſent l'attrait de la nouveauté, quelques rapports avec l'action qui vient de ſe paſſer ; en un mot quelques intentions locales qui ſauvaſſent le ſpectateur de l'ennui qu'il éprouve lorſque, dans une production qu'on lui donne pour nouvelle, il ne voit & n'entend rien que ce qu'il croit avoir déja vu & entendu.

Il ne faut pas non plus regarder comme invention la licence qu'on a priſe dans un opéra (1), dont l'ouverture étoit d'un effet sûr, de répéter à la fin cette même ouverture, au lieu d'y placer une *chaconne* Quelque parti qu'un habile maître de ballet puiſſe tirer d'une ſymphonie qui n'a pas été faite pour la danſe, il y a toujours une très-grande différence entre le caractère d'une ouverture & celui d'une *chaconne*. Dans un art où régne déjà beaucoup de confuſion, faire ainſi ſervir à double uſage les mêmes morceaux de muſique, ce ſeroit achever de tout confondre.

Que dire donc de l'emploi que nous avons vu faire, dans un ballet, du premier final de la Fraſcatana ? Diſons qu'en dépit de la juſte réputation du compoſiteur, il avoit fait un bien mauvais final, ou que ce doit être une bien mauvaiſe *chaconne*. (*M. Ginguené*).

CHAINE DE TRILLES. Les Italiens appellent *catena di trilli* une ſuite de trilles. N'ayant point d'expreſſion françoiſe pour déſigner cette figure du chant, j'ai traduit l'italien mot à mot. (Voyez une ſuite ou *chaîne de trilles*, *planc. de muſi.*, *figure* 53.) (*M. de Caſtilhon.*)

CHALIL, c'eſt ainſi que les Hébreux appelloient leur flûte, qui probablement n'étoit qu'une eſpèce de chalumeau ; d'autres entendent par *chalil* un tambour, & c'étoit celui qu'ils prétendent qu'on frappoit avec l'Abub. (*M. de Caſtilhon*).

CHANSON. Eſpèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement ſur des ſujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occaſions familières, comme à table, avec ſes amis, avec ſa maîtreſſe, & même ſeul, pour éloigner, quelques inſtans, l'ennui ſi l'on eſt riche ; & pour ſupporter plus doucement la miſère & le travail, ſi l'on eſt pauvre.

L'uſage des *chanſons* ſemble être une ſuite naturelle de celui de la parole, & n'eſt en effet pas moins général ; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ſes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreſſion dont la voix eſt capable le ſentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Auſſi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déja des *chanſons*. Leurs loix & leurs hiſtoires, les louanges des dieux & des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et delà vient, ſelon Ariſtote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *chanſons*.

Toute la poéſie lyrique n'étoit proprement que des *chanſons* : mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère ſelon nos idées.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient enſemble, & d'une ſeule voix, les louanges de la divinité. Ainſi ces *chanſons* étoient de véritables péans ou cantiques ſacrés. Les dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes ; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaiſirs.

Dans la ſuite les convives chantoient ſucceſſivement, chacun à ſon tour, tenant une branche de myrte, qui paſſoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la muſique ſe perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la lyre dans les feſtins, il n'y eut plus, diſent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui ſuſſent en état de chanter à table ; du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on diſoit qu'un homme chantoit au myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chanſons* accompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *ſcolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, ſelon Plutarque, la difficulté de la *chanſon* ; ou, comme le veut Artémon, la ſituation irrégulière de ceux qui chantoient : car comme il falloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang, mais ſeulement ceux qui ſavoient la muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les ſujets des ſcolies ſe tiroient non-ſeulement de l'amour & du vin, ou du plaiſir en général, comme aujourd'hui ; mais encore de l'hiſtoire, de la guerre, & même de la morale. Telle eſt la *chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous » préſentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches ! Vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux Grecs un deſtin digne » d'envie de mourir pour vous, & de ſouffrir avec » conſtance les maux les plus affreux. Telles ſont

(1) Panurge.

» les ſemences d'immortalité que vous répandez » dans tous les cœurs Les fruits en ſont plus » précieux que l'or, que l'amitié des parens, que » le ſommeil le plus tranquille. Pour vous le divin » Hercule & les fils de Léda ſupportèrent mille » travaux, & le ſuccès de leurs exploits annonça » votre puiſſance C'eſt par amour pour vous qu'A- » chille & Ajax deſcendirent dans l'empire de » Pluton, & c'eſt en vue de votre céleſte beauté, » que le prince d'Atarne s'eſt auſſi privé de la » lumière du ſoleil. Prince à jamais célèbre par ſes » actions, les filles de Mémoire chanteront ſa » gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte » de Jupiter hoſpitalier, & le prix d'une amitié » durable & ſincere. »

Toutes leurs *chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le » ſecond la beauté, le troiſième les richeſſes amaſ- » ſées ſans fraude, & le quatrième la jeuneſſe qu'on » paſſe avec ſes amis. »

Quant aux ſcolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix odes d'Anacréon qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *chanſons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

» Du vin & de la ſanté, dit une de ces *chanſons*, » pour ma Clitagora & pour moi, avec le ſecours » des Theſſaliens. » C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours de Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *chanſons* des bergers, dont une eſpèce, appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *paſtorale*, en étoit l'agréable imitation: la *chanſon* des moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon: la *chanſon* des meûniers appellée *Hymée* ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez; car Pittacus qui règne dans l'auguſte Mitylène, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *chanſon* des tiſſerands, qui s'appelloit *Eline*: la *chanſon Yule* des ouvriers en laine: celle des nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie*: la *chanſon* des amans, appellée *Nomion*: celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le ſexe, étoient auſſi des *chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulières, ils avoient la *chanſon* des nôces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame*: la *chanſon* de *Datis*, pour des occaſions joyeuſes: les lamentations, d'*Ialème*; & le *Linos* pour des occaſions funèbres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou *chanſons* en l'honneur des dieux & des héros. Telles étoient les *Iules* de Cerès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs odes d'Horace ſont des *chanſons* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerrière que ſenſuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre uſage de la muſique & des *chanſons*, & n'a jamais approché, ſur ce point, des graces de la volupté grecque. Il paroit que le chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux nôces étoit plutôt des clameurs que des *chanſons*, & il n'eſt guère à préſumer que les *chanſons* ſatyriques des ſoldats, aux triomphes de leurs généraux, euſſent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont auſſi leurs *chanſons* de différentes eſpèces, ſelon le génie & le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent ſur toute l'Europe, dans l'art de les compoſer, ſinon pour le tour & la mélodie des airs, au moins pour le ſel, la grace & la fineſſe des paroles; quoique pour l'ordinaire l'eſprit & la ſatyre s'y montrent bien mieux encore que le ſentiment & la volupté. Ils ſe ſont plûs à cet amuſement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple eſt toujours gai, tournant tout en plaiſanterie: les femmes y ſont fort galantes, les hommes fort diſſipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter ſans ceſſe? Nous avons encore d'anciennes *chanſons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de ſon ſiècle, miſes en muſique par Guillaume de Machaut. Marot en fit beaucoup qui nous reſtent, & grace aux airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons auſſi pluſieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chanſons* plus modernes, par leſquelles les muſiciens Lambert, du Bouſſet, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de poëtes qu'il y a de gens de plaiſir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous auſſi célèbres que le comte de Coulange & l'abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces provinces un air de gaieté qui porte ſans ceſſe leurs habitans au chant & à la danſe. Un Provençal menace, dit-on, ſon ennemi d'une *chanſon*, comme un Italien menaceroit le ſien d'un coup de ſtilet; chacun a ſes armes. Les autres pays ont auſſi leurs provinces chanſonnières; en Angleterre c'eſt l'Ecoſſe, en Italie c'eſt Veniſe. (Voyez *Barcarolles.*)

Nos *chanſons* ſont de pluſieurs ſortes; mais en général elles roulent ou ſur l'amour, ou ſur le vin,

ou

ou ſur la ſatyre. Les *chanſons* d'amour ſont les airs tendres, qu'on appelle encore airs ſérieux; les romances, dont le caractère eſt d'émouvoir l'ame inſenſiblement par le récit tendre & naïf de quelque hiſtoire amoureuſe & tragique; les *chanſons* paſtorales & ruſtiques, dont pluſieurs ſont faites pour danſer, comme les muſettes, les gavottes, les branles, &c.

Les *chanſons* à boire ſont aſſez communément des airs de baſſe ou des rondes de table: c'eſt avec beaucoup de raiſon qu'on en fait peu pour les deſſus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuſe & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom de vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proſcrire le vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpèce de *chanſon* qu'on appelle parodie. Ce ſont des paroles ajuſtées comme on peut ſur des airs de violon, ou d'autres inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractère de l'air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez *Paroſte*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Les vers des *chanſons* doivent être aiſés, ſimples, coulans & naturels. Orphée, Linus, &c. commencèrent par faire des *chanſons*; c'étoient des *chanſons* que chantoit Eriphanis, en ſuivant les traces du chaſſeur Ména que; c'étoit une *chanſon* que les femmes de Grece chantoient auſſi pour rappeller les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'inſenſible Evaltus. Theſpis barbouillé de lie & monté ſur des tréteaux, célébrait la vendange, Silène & Bacchus par des *chanſons* à boire. Toutes les odes d'Anacréon ne ſont que des *chanſons*: celles de Pindare en ſont encore, dans un ſtyle plus élevé. Le premier eſt preſque toujours ſublime par les images, le ſecond ne l'eſt guère ſouvent que par l'expreſſion. Les poéſies de Sapho n'étoient que des *chanſons* vives & paſſionnées, le feu de l'amour qui la conſumoit animoit ſon ſtyle & ſes vers.

Les *chanſons* ont ſur-tout réuſſi en France. Le commerce libre établi entre les hommes & les femmes; cette galanterie aiſée qui règne dans les ſociétés; le mélange ordinaire des deux ſexes; dans tous les repas; le caractère même d'eſprit des François ont dû porter rapidement chez eux ce genre à ſa perfection. (*Cahuſac*).

CHANSON. La plus ancienne chanſon, non pas françoiſe, mais des françois, qui nous ſoit reſtée, date du ſeptième ſiècle. Elle eſt en mauvais latin rimé; ce fut le chant de victoire de l'armée de Clotaire II, après une bataille contre les Saxons. On y voit que les vaincus envoyèrent à Clotaire des ambaſſadeurs qui auroient été maſſacrés par le Roi de France, ſi l'illuſtre Faron, d'origine Bourguignone, ne les eût ſauvés, & ſi Dieu ne leur eût inſpiré de paſſer par la ville de Meaux où commandoit ſans doute ce Faron.

I.

De Clotario eſt canere rege francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter proveniſſet miſſis Saxonum.
Si non fuiſſet inclitus FARO *de gente Burgundionum!*

II.

Quando veniunt in terram francorum,
FARO ubi erat princeps, miſſi ſaxonum;
Inſtinctu dei tranſeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur à rege francorum, &c.

Nos annales diſent que cela fut chanté à pleine voix, *magnâ vociferatione*, par tout le royaume.

Charlemagne, ſuivant l'abbé de Vertot (1), avoit fait une collection d'anciennes chanſons gauloiſes. Eginhart, ſon hiſtorien, nous ouvre une ſource de regrets, en nous apprenant que ces chanſons, qui étoient preſque toutes militaires, formoient, comme celles des Germains, la principale partie de l'hiſtoire de France. On y célébroit les exploits & la mort héroïque des Rois & des principaux chefs. Les ſoldats les chantoient en chœur, en marchant à l'ennemi. Charlemagne étoit paſſionné pour ces chants belliqueux; non-ſeulement il les fit recueillir avec ſoin, mais il les ſavoit par cœur.

Ses exploits effacèrent ceux de ſes prédéceſſeurs; & il fut lui-même, ainſi que ſon neveu Roland, le ſujet des chanſons nationales. *La chanſon de Roland* devint ſur-tout fameuſe. Mais quoiqu'elle ait été répandue dans toute la France, & chantée par les ſoldats dans toutes les batailles juſqu'au quatorzième ſiècle, elle ne s'eſt point conſervée. M. de Paulmy n'en a pu retrouver que des fragmens dans nos anciens romanciers, & il en a compoſé cette chanſon connue:

Soldats François, chantons Roland, &c.

Où, ſuivant l'expreſſion d'un auteur anglois; (M. Burney) ſemble reſpirer le véritable eſprit national & militaire des Francois.

Le Comte de Treſſan avoit appris d'autres détails ſur cette même chanſon, du Marquis *du Viviers Lanſac*, dont la terre, ſituée dans les Pyrénées, étoit depuis plus de ſix cents ans dans ſa famille. Ce M. *du Viviers* avoit cru reconnoître des fragmens originaux de la chanſon de Roland

(1) Mémoires de Litt.

dans la bouche des payſans montagnards ; et il traduiſoit ainſi ce qu'il en avoit pu raſſembler.

O Roland ! l'honneur de la France,
Que par toi mon bras ſoit vainqueur !
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le cœur
Du fier ennemi qui s'avance !

Que ſon ſang coulant à grands flots
De ſes flancs ou de ſa viſière,
Bouillonne encor ſur la pouſſière
En baignant les pieds des chevaux !

O Roland ! &c.

Les Provençaux paſſent avec raiſon pour les plus anciens chanſonniers de l'Europe. Leurs meneſtrels, chanterres & troubadours, alloient chantant des couplets tendres ou plaiſans, avant qu'on ſoupçonnât, même en Italie, ce genre de poéſie & de chant.

Parmi les preuves de ce droit d'aîneſſe des chanſons provençales, il en eſt une moins connue que les autres, & qui paroît l'une des plus convaincantes. Dans un vieux traité du chant meſuré, conſervé manuſcrit à la bibliotheque Ambroiſienne de Milan, & compoſé par ce Francon, moine bénédictin, abbé d'*Affligheim* dans le Brabant, & appellé en France *Francon de Paris* ; on trouve cité pour exemple le premier vers d'une de ces chanſons, noté à la mode du temps, avec les paroles au-deſſous des notes.

Doure ſe-cors-aij enco-re re-tro-veis.

Francon, qui écrivoit ce traité au commencement du XIIe. ſiecle, ayant dès-lors cité un vers provençal mis en muſique, il eſt clair que cet uſage étoit connu des Provençaux avant cette époque. Or aucun monument auſſi ancien ne nous apprend qu'il le fût des autres nations : c'eſt donc aux Provençaux qu'appartient la gloire de l'invention.

Les premiers airs qu'ils compoſérent n'étoient qu'une ſorte de chants grégoriens, ou de ſimples parodies des chants de l'égliſe. A la fin d'un grand nombre de leurs chanſons on trouve le premier verſet ou la premiere parole latine de l'hymne qui leur a ſervi de modèle. Dans la ſuite, ils eurent des muſiciens plus habiles qui ſurent moduler des airs différens de cette pſalmodie.

Les françois ne tardèrent pas à les imiter, & dès le régne de Philippe Auguſte, c'eſt-à-dire au commencement du treizième ſiècle, on compte un grand nombre de poëtes dont les chanſons, miſes en muſique ſouvent par eux-mêmes, faiſoient alors les délices des Cours, & ſe ſont pour la plupart conſervées manuſcrites juſqu'à nos jours. Voici le nom des plus diſtingués de ces poëtes.

ADENEZ, auteur de pluſieurs romans où il inſéra des chanſons, étoit meneſtrel & Roi d'armes de Henri III, Duc de Brabant. On croit que Marie de Brabant, fille de ce Duc, & ſeconde femme de Philippe le hardi, eut beaucoup de part aux ouvrages d'Adenez, ſur-tout aux romans de *Berthe au grand pied*, de *Cléomadès* & d'*Ogier le Danois*. Une Princeſſe aſſez modeſte pour ne donner ſes propres ouvrages que ſous le nom d'un poëte connu ! Voilà bien les mœurs du vieux temps. Combien de femmes, qui n'étoient point Princeſſes, ont fait depuis tout le contraire !

ALEXANDRE, ſurnommé de Paris, né à Bernay, en Normandie, acheva, ſous Philippe Auguſte, le roman d'*Alexandre*, commencé en 1140, par Lambert li cors, ou le court, & écrit en vers de douze ſyllabes. On ne ſait ſi ce fut le nom de l'auteur ou le titre du roman qui donna aux vers de cette meſure le nom de vers alexandrins. Au milieu du poëme ſe trouve une chanſon dont le premier vers & le refrein eſt à-peu-près le même que celui du fabliau connu ſous le nom de *Lay d'Ariſtote* :

Ainſi va qui amors maine, &c.

La chanſon du roman d'Alexandre dit :

Enſi va qui amours de maine à ſon commant ;
A qui que ſoit dolours, ainſi va qui amours.
As mauvaiſes langours ! nos biens mais non porquant.
Enſi va qui amours de maine à ſon comment.

L'air eſt noté en notes grégoriennes. Il a un caractère & un rhythme plus marqué que les autres chanſons de ce temps ; mais le chant en eſt ſi uniforme, que le même ſert aux quatre vers, excepté que pour le ſecond vers on répète deux fois le chant du premier hémiſtiche. Le voici en notes modernes.

En ſi va qui a-mours demaine à ſon commant &c.

Charles d'ANJOU, frère de Saint-Louis, gendre de Berenger, Comte de Provence, & ſon héritier, inſtruit par les poëtes provençaux, cultiva lui-même avec ſuccès la poéſie. C'eſt à l'époque de ſon expédition en italie, du ſéjour qu'il fit à Florence, & de ſa conquête de Naples, que les italiens commencèrent auſſi, à l'imitation des troubadours dont ſa Cour étoit remplie, à poéteſer en langue vulgaire, & à compoſer ſur ces poéſies galantes des chants différens de ceux de l'égliſe. Quelque temps auparavant Raimond Berenger, ſon beau-pere, deſcendu en Lombardie pour viſiter l'empereur Frédéric I, avoit auſſi mené à ſa ſuite pluſieurs troubadours & meneſtrels.

Digitized by Google

Ceux-ci, à leur arrivée en Italie, avec les princes dont ils ſuivoient la cour, ne furent connus du peuple que ſous le nom d'hommes de cour, *uomini di corte*, ou de charlatans, *ciarlatani*. Ce dernier nom, ſelon Muratori, vient du mot *ciarle*, maniere italienne de prononcer le *Charles* des François, parce que ces chanteurs provençaux chantoient ſouvent les exploits de Charles-le-Grand ou Charlemagne (1). Les hiſtoires de ce temps ſont pleines des actions ſingulieres de ces troubadours, de la faveur qu'ils obtenoient auprés des ſeigneurs & des grands d'Italie, & des préſens ſomptueux dont leurs talens étoient récompenſés.

Ce qui nous reſte de Charles d'Anjou prouve qu'il avoit une imagination tendre, & un ſtyle auſſi doux que l'état encore groſſier de la langue pouvoit le permettre.

Li granz deſirs & la douce penſée
Que j'ai por vos, dame qui valez tant,
Dont la peine ne puet eſtre célée
Où m'avez mis & tenu longuement,
Encor tenez mon cuer en tel torment
Dont ja n'iſtrai nul jor de mon vivant
(*ſortirai*)
Se par vos non, douce dame honorée, &c.

BLONDEAU, ou BLONDIAUX *de Neele*, plus connu ſous le nom de BLONDEL, eſt célèbre par ſon attachement pour le malheureux Richard *Cœur-de-lion*, roi d'Angleterre, & par le bonheur qu'il eut de délivrer ce monarque de la priſon où il étoit déloyalement détenu. On a de lui environ trente *chanſons* manuſcrites.

Le châtelain de COUCI, dont le nom rappelle une paſſion conſtante & un crime atroce, fut auſſi diſtingué par ſes talens que par ſa valeur. Comme il aimoit véritablement, il y a dans les *chanſons* qui nous reſtent de lui un ton de ſentiment & de mélancolie qui les rend plus intéreſſantes que celles de la plupart de ſes contemporains. Ceux-ci ſe traînoient preſque tous ſur les mêmes traces. Ils ne chantoient que le *renouveau*, c'eſt-à-dire le printemps, les fleurs, les prés; ils y mêloient quelque douce aventure avec une *bergerette*, ou quelques tendreſſes un peu fades à leur mie, & répétoient à-peu-près la même choſe au *renouveau* ſuivant. Le Châtelain de Couci, qui ſuivoit une autre route, ſe moque lui-même de ces compoſitions uniformes, au commencement d'une de ſes *chanſons*.

Pour verdure, ne pour prée,
Ne pour feuille, ne pour flour,
Nulle chançon ne m'agrée
S'il ne vient de fine amour.
Mès li feignant priéour,
(*Mais ceux qui feignent de prier,*)
Dont ja dame n'iert amée,
(*ne ſera*)
Ne chantent fors en paſcour,
(*qu'au tems de pâques*)
Lors ſe plaignent ſans dolour.

Ce qui n'empêche pas que lui-même ne ſuive quelquefois la coutume établie, & que pluſieurs de ſes *chanſons* ne commencent par le compliment d'uſage au printemps. Tantôt c'eſt :

Mout m'eſt bele la douce commençance
Du nouviau tens à l'entrant de paſcor,
Que bois & prez ſont de mainte ſemblance,
Vert & vermeil, couvert d'erbe & de flor, &c.

Tantôt :

Quand voi venir le bel tanz & la flour
Que l'erbe vers reſplent aval la prée;
Lors me ſouvient d'une douce dolour
Et du dous lieu où mes cuers tent & bée.
(*Mon cœur tend & aſpire.*)

Pluſieurs autres, faites ſans doute à la même époque de l'année, en portent pour ainſi dire l'empreinte dans les premiers vers; telles que celle-ci, qui contient ſes vœux avant de partir pour la Paleſtine.

Li nouvian tens, & mais, & violete,
Et roſignox mi ſemont de chanter:
(*M'invitent à*)
Et mes fins cuers mi fait d'une amorette
(*Mon tendre cœur*)
Si dous préſent, que ne l'os refuſer.
Or me doint Dex en cele honor monter
(*Dieu me permette de parvenir à cet honneur*)
Que cele où j'ai mon cuer & mon penſer,
Tienne une fois entre mes bras nuete,
Ainz que j'aille outremer.

Il n'eſt pas indifférent de voir la piété de ce bon chevalier, qui avant que de partir pour aller délivrer le tombeau du fils de Dieu, demande à Dieu la grace de commettre un adultère, & de tenir *nue* entre ſes bras la femme du Seigneur de Fayel.

GACE BRULÉS, que tous les anciens manuſcrits appellent *Monſeigneur*, étoit ſans doute un Chevalier diſtingué, & l'aîné d'une maiſon illuſtre de champagne, car le titre de *Monſeigneur* ne ſe donnoit alors qu'aux aînés de famille, & aux Chez

(1) De *ciarle* eſt venu *ciarlare*, parler beaucoup, bavarder, répéter ſouvent la même choſe.

valiers de la plus grande diſtinction. On l'a dit; mais ſans preuve, ami de Thibaut, Comte de Champagne. Ni les *chanſons* du Comte, ni celles de Gace, ne ſont mention de cette amitié. Mais ce que prouvent évidemment près de quatre-vingt chanſons qui nous reſtent de lui, c'eſt qu'il étoit un des poëtes les plus aimables, & le plus pur des écrivains de ſon temps. Il ſe retira en Bretagne; on ne ſait par quel motif, mais il y ſéjourna quelque temps, & y fut parfaitement traité par Jean I de Dreux, Comte ſouverain de Bretagne. Le Comte fut payé de ſon bon accueil par le goût que Gace lui inſpira pour la poéſie & la muſique: il nous reſte de lui une ſeule chanſon qui ſuffit pour prouver qu'il étoit le digne écolier d'un ſi bon maître.

Colin Muset, l'un de nos plus fameux jongleurs, fut protégé par le roi de Navarre, qui lui fournit les moyens de quitter la vie errante que menoient tous les ménétriers. Ses talens & les bienfaits de ce prince l'élevèrent ſans doute à une fortune aſſez conſidérable, puiſqu'on aſſure qu'il contribua de ſes deniers à la conſtruction du portail de Saint Julien des ménéſtriers, rue Saint-Martin; on croit même qu'il y eſt repréſenté jouant du violon ou rebec: on lui attribue pluſieurs inventions, celles de la vielle, du vaudeville, & de la ronde ou chanſon à danſer. M. de la Borde & M. de Paulmy ne lui donnent que cette dernière. On voit dans ſes chanſons que ſon nom lui fourniſſoit ſouvent des jeux de mots par ſon rapport avec celui des muſes.

Volez oïr la muſe Muſet?
En mai fui fete un matinet, &c.

Ore a Colin Muſet muſé;
Et ſa deviſe à chanté.

Thibault IV, comte de Champagne & Roi de Navarre, fut l'un des chevaliers les plus accomplis & l'un des meilleurs Poëtes de ſon temps; il avoit tous les avantages de la naiſſance, de la valeur, des graces du corps & des talens de l'eſprit; on connoit ſa paſſion pour la reine Blanche, femme de Louis VIII, & mère de Saint-Louis; les rigueurs qu'il éprouva, même après la mort de Louis VIII; ſa jalouſie contre le cardinal de Saint-Ange, qui paſſoit pour être mieux que lui dans les bonnes graces de la reine, devenue régente; ſes démêlés avec la Cour de France, & ſon expédition en Paleſtine, auſſi infructueuſe que toutes celles du même genre; tous ces événemens, quoique conſignés dans l'hiſtoire, laiſſeroient la poſtérité fort indifférente ſur le compte de Thibault, ſi l'on n'avoit dans ſes poéſies des preuves de la délicateſſe de ſon eſprit & de ſon goût pour un art qui adouciſſoit les horreurs de ces temps de barbarie.

Les airs de toutes ces chanſons paroiſſent avoir peu différé du ſimple *plain-chant*. Ils ſont écrits en notes carrées, & ſeulement ſur quatre lignes, comme le chant de l'égliſe, ſur la ſeule clef de C, & ſans aucun ſigne de meſure. Le mouvement & les embelliſſemens de l'air dépendoient de l'habileté du chanteur; ce ne fut que vers la fin du règne de Saint Louis qu'on ajouta une cinquième ligne à la portée.

Ce qu'il y a de ſingulier c'eſt que cet art au lieu de faire des progrès après le XIIIe ſiécle, fut moins heureuſement cultivé dans les deux ſuivans. Jean *Froiſſard*, chanoine de la collégiale de Chimay, hiſtorien & poëte; Guillaume *Machau*, valet-de-chambre de Philippe le Bel, enſuite ſecrétaire du roi Jean, & de Charles V, enfin le *duc d'Orléans*, père de Louis XII, furent les ſeuls qui ſoutinrent la réputation chanſonniere de la France.

Mais elle ſe releva dans le XVIe, & il ſeroit auſſi long qu'inutile de donner ici une notice même abrégée de ceux de nos poëtes qui depuis cette époque ont excellé dans ce genre aimable, juſqu'au temps des Panard, des Favart, des Lattaignant & des Collé. On a un grand nombre de recueils de ces poéſies faciles, qu'on peut appeller la fleur de l'eſprit François; mais aucun peut-être n'eſt fait avec un goût aſſez ſévère.

Ce qui nuit ſur-tout aujourd'hui au plaiſir que pourroient nous faire les chanſons des deux derniers ſiécles, ce ſont les airs gothiques ſur leſquels elles étoient compoſées, & que nos oreilles devenues plus difficiles trouvent inſupportables. Notre goût pour la chanſon a diminué à meſure que nous avons acquis celui de la vraie muſique. Il ne ſeroit pas indigne d'un muſicien habile de refaire le chanſonnier françois, & de rendre aux productions agréables dont il eſt rempli la vie que des airs ſurannés leur ont fait perdre.

Cette entrepriſe ne ſeroit pas auſſi facile qu'elle peut le paroître d'abord. Le cercle de la chanſon étant très-borné, les modulations très-ſimples, la variété néceſſaire entre les airs, la propriété d'expreſſion indiſpenſable dans chacun, il faudroit un génie très-fertile pour trouver des chants nouveaux qui rempliſſent toutes ces conditions.

Une mode exiſtoit parmi nous, qui a été en honneur chez preſque tous les peuples anciens & modernes, c'eſt de chanter dans les repas: cette mode eſt abolie. Ceux qui aiment la muſique & ceux qui ne l'aiment pas s'en félicitent également; ils ont tort ou raiſon, ſelon qu'ils penſent à l'uſage en lui-même ou à l'abus qu'on en avoit fait. Dans l'origine, ceux des convives qui avoient de la voix chantoient des couplets tendres, galans, ou conſacrés au vin & à la joie. Les airs ſimples, bons pour le temps, laiſſoient toute l'attention ſe porter ſur les paroles, qui étant toujours aſſorties avec la ſituation d'eſprit de preſque tous les auditeurs, occupés de bonne chère & de galanterie, étoient écoutées ſouvent avec intérêt & toujours avec plaiſir; c'étoit à qui meubleroit ſa mémoire des productions faciles de ces poëtes voluptueux, Chaq

Digitized by Google

pelle, Chaulieu, Coulanges, Lafare, Saint-Aulaire, Ferrand, &c. pour s'en faire honneur dans l'occaſion. Ils eurent de dignes ſucceſſeurs au commencement de ce ſiècle. La régence, & la moitié du règne de Louis XV virent éclore un aſſez grand nombre de chanſonniers aimables, dont les couplets continuèrent d'être de miſe dans les ſoupers de la meilleure compagnie.

C'eſt vers le milieu de ce règne que le goût pour la muſique italienne commença de percer en France. A l'imitation des opéras bouffons d'Italie, MM. Duni, Philidor & Monſigni compoſèrent des opéras comiques où ils prouvèrent que notre langue, ſans être auſſi muſicale que l'italienne, pouvoit cependant ſe plier aux formes d'un chant régulier. Quelques airs tendres, & d'une mélodie agréable répandus dans leurs premiers ouvrages, furent bientôt dans la bouche de tout le monde. Ils paſſèrent ainſi du théâtre à la table, où l'amour de la nouveauté les appella d'abord, & où ils ſe ſoutinrent par la prétention au bon goût de chant qui devint alors générale. A meſure que ces compoſiteurs & ceux qui rivaliſèrent enſuite avec eux avançoient dans leur carrière, & donnoient de nouveaux opéras, leurs airs continuoient de ſe répandre; ils bannirent enfin preſque totalement les chanſons; & toute perſonne bien élevée, preſſée de payer à table ſon tribut à l'uſage qui ſubſiſtoit encore, auroit cru déroger ſi elle n'avoit régalé les convives des airs les plus tendres & ſouvent même les plus triſtes. On ſait ce qu'étoient pour la plupart les paroles de ces airs; les détacher ainſi de leur ſituation théâtrale, n'étoit pas le moyen de les faire valoir. L'ennui ne tarda pas à ſe gliſſer parmi les applaudiſſemens qu'on donnoit à ces preuves d'une belle éducation; l'on ne voulut point revenir ſur ſes pas & rappeller les chanſons gaies, tendres ou naïves qui avoient charmé nos pères, & dont à la vérité la muſique ne pouvoit plus reparoître ſans déſavantage; on trouva plus ſimple & plus expéditif de bannir entièrement le chant de nos repas, & de le renvoyer au théâtre & aux concerts.

Nous ignorons ſi un choix de nos chanſons les plus agréables, remis en muſique moderne, pourroit rappeller cette coutume qui avoit ſans doute ſes avantages, puiſque nous l'avons entendu regretter par beaucoup de gens qui ſe connoiſſoient en plaiſirs. Nous n'entreprendrons point d'examiner ſi leurs regrets ſont fondés ou injuſtes, ni ſi dégouté des chanſons & du chant, on a bien fait d'appeller, comme on le faiſoit au commencement de ce règne, des bouffons nommés plaiſans, pour égayer la fin des repas de leur gaieté ſtipendiée; ni enfin ſi l'on a pris le bon parti en ne ſe mettant plus que peu d'inſtants à table, en mangeant à la hâte, & ſe hâtant de fuir l'ennui de la table pour l'aller trouver au ſallon.

(*M. Ginguené*).

CHANSONS DE GESTES. Les *chanſons* de geſtes, diſtinguées des *chanſons* ordinaires, ſont probablement ce qu'Albéric appelle *Heroica Contilena*, c'eſt à-dire, celles qui célébroient les geſtes & actions des preux chevaliers, ſoit fabuleux, ſoit véritables. De ce nombre étoit la *chanſon* de Rolland; elle n'eſt point parvenue juſqu'à nous. Mabillon en a publié une en ancien langage Teuton, qui fut faite ſur Louis III, à l'occaſion d'une victoire que ce prince remporta en 881, ſur les Normands, & qui a de grandes beautés. J'en ai trouvé pluſieurs autres du même genre chez nos poëtes, & en particulier une ſur la victoire de Saint-Louis à Taillebourg.

On voit par ce que dit le père Ménétrier, qu'il y avoit des romans qui n'étoient que *contés*, (car Flore & Blanchefleur eſt un roman,) mais on voit auſſi, & je pourrois en donner d'autres preuves, qu'il y en avoit qu'on *chantoit*. Or, maintenant qu'étoit ce chant dont on ne trouve aucun monument dans les manuſcrits? Eſt-il vraiſemblable qu'on ait jamais pu ſe réſoudre à mettre en muſique & entreprendre de chanter des ouvrages dont les plus courts ont deux ou trois milliers de vers? Sur ces difficultés voici ma conjecture. L'auteur de Gérard de Rouſſillon dit au commencement de ſon roman qu'il l'a fait *ſur le modèle de la chanſon d'Antioche*, & que ſes vers ont la même meſure. Cela veut dire, ſelon moi, que ſon poëme peut ſe diviſer par couplets comme cette chanſon, & ſes couplets ſe chanter de même. Ainſi quand on demandoit à un ménétrier *Gerard de Rouſſillon*, il choiſiſſoit (comme autrefois les Rapſodes grecs,) un morceau particulier, une aventure, un combat; & le chantoit ſur l'air de la priſe d'Antioche. C'étoit probablement la même choſe pour les autres romans *chantés*; & ſans doute chacun avoit, par ſa coupe particulière, un air qui lui pouvoit convenir, &c. (*Extrait des fabliaux de M. le Grand.*)

CHANSONNETTE, *ſ. f.* petite *chanſon*. M. de Caſtilhon prétend qu'on le dit en particulier des chanſons tendres: je ne vois pas pourquoi; il me ſemble au contraire que le diminutif *chanſonnette* convient mieux à des chanſons gaies, & dont le ſujet eſt léger. Les airs des *chanſonnettes* doivent être faciles, piquants, & ſur-tout naturels: la recherche y eſt inſupportable. Le véritable talent pour ces petits ouvrages conſiſte à trouver un chant qui ne ſoit point commun, & que néanmoins l'oreille & la voix puiſſent ſaiſir facilement. C'eſt ce qui manque aux *chanſonnettes* de J. J. Rouſſeau, dont la mélodie a le défaut d'être en même temps commune & baroque. On a lieu d'en être ſurpris de la part d'un homme qui avoit trouvé dans le Devin du Village des chants ſi ſimples, ſi naïfs & ſi vrais.

Les Italiens donnent le titre de *chanſonnettes*; *canzonette*, à ce que nous appellons chanſons,

de quelque genre qu'elles ſoient, pour les diſtinguer des *canſoni*, qui ſont des eſpèces de poëmes aſſez longs, ſur leſquels, dit Broſſard, on fait de la muſique à peu-près du même ſtyle que la cantate. (V. *cantate.*) La forme & le caractère des *canzonette* varient ſuivant les pays. Les *canzonette napoletane* ont preſque toujours deux repriſes qu'on chante chacune deux fois; les *canzonette ſiciliane* ſont des eſpèces de gigues dont la meſure eſt preſque toujours ou $\frac{12}{8}$ ou $\frac{6}{8}$. Elles ſont toutes ordinairement en rondeaux.

(*M. Framery*).

CHANSONNIER, IERE, *ſ. m.* & *f.*, celui ou celle qui fait les paroles des chanſons. On ne le dit point du muſicien, dit M. de Caſtilhon: cela vient ſans doute de ce que la plupart des chanſons ſe ſont ſur des petits airs déjà connus, & qu'on fait une chanſon d'un air qui n'avoit pas cette deſtination primitive. Les derniers *chanſonniers*, les plus aimables & les plus piquants de ce ſiècle, étoient MM. Laujon & Collé. La muſe chanſonnière de *l'Attaignant* n'étoit pas toujours heureuſe dans le choix de ſes ſujets.

(*M. Framery*).

CHANT, *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des ſons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *ſons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les notes de notre muſique, & rendre par les touches de notre clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'uniſſon & calculer les intervalles de quelque manière que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le *chant*. Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du larynx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez *Voix.*) Il ſemble ne manquer aux ſons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant*: il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtèmes de muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en note, ne ſont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les ſauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai ſauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable eſt le *chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des ſons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné. (Voyez *Muſique*, *Mélodie.*) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils ſe gravent facilement dans la mémoire; mais ils ſont ſouvent l'écueil des compoſiteurs, parce qu'il ne faut que du ſavoir pour entaſſer des accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque nation des tours de *chant* triviaux & uſés, dans leſquels les mauvais muſiciens retombent ſans ceſſe; il y en a de baroques qu'on n'uſe jamais, parce que le public les rebute toujours. Inventer des *chants* nouveaux appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans ſon ſens le plus reſſerré, *chant* ſe dit ſeulement de la muſique vocale; & dans celle qui eſt mêlée de ſymphonie, on appelle parties de *chant* celles qui ſont deſtinées pour les voix.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Le *chant* eſt l'une des deux premières expreſſions du ſentiment données par la nature.

C'eſt par les différens ſons de la voix que les hommes ont dû exprimer d'abord leurs différentes ſenſations. La nature leur donna les ſons de la voix pour peindre à l'extérieur les ſentimens de douleur, de joie, de plaiſir, dont ils étoient intérieurement affectés, ainſi que les deſirs & les beſoins dont ils étoient preſſés. La formation des mots ſuccéda à ce premier langage. L'un fut l'ouvrage de l'inſtinct, l'autre fut une ſuite des opérations de l'eſprit. Tels on voit les enfans exprimer par des ſons vifs ou tendres, gais ou triſtes, les différentes ſituations de leur ame. Cette eſpèce de langage, qui eſt de tous les pays, eſt auſſi entendu par tous les hommes, parce qu'il eſt celui de la nature. Lorſque les enfans viennent à exprimer leurs ſenſations par des mots, ils ne ſont entendus que des gens d'une même langue, parce que les mots ſont de convention, & que chaque ſociété ou peuple a fait ſur ce point des conventions particulières.

Ce *chant* naturel, dont on vient de parler, s'unit dans tous les pays avec les mots; mais il perd

alors une partie de ſa force : le mot peignant ſeul l'affection qu'on veut exprimer, l'inflexion devient par-là moins néceſſaire ; & il ſemble que ſur ce point, comme en beaucoup d'autres, la nature ſe repoſe lorſque l'art agit. On appelle ce *chant accent* ; il eſt plus ou moins marqué, ſelon les climats ; il eſt preſque inſenſible dans les tempérés, & on pourroit aiſément noter comme une *chanſon* celui des différens pays méridionaux ; il prend toujours la teinte, ſi on peut parler ainſi, du tempérament des diverſes nations. (Voyez *Accent.*)

Lorſque les mots furent trouvés, les hommes, qui avoient déjà le *chant*, s'en ſervirent pour exprimer d'une façon plus marquée le plaiſir & la joie. Ces ſentimens, qui remuent & agitent l'ame d'une manière vive, dûrent néceſſairement ſe peindre dans le *chant* avec plus de vivacité que les ſenſations ordinaires ; delà cette difference que l'on trouve entre le *chant* du langage commun & le *chant* muſical.

Les règles ſuivirent long-tems après, & on réduiſit en art ce qui avoit été d'abord donné par la nature ; car rien n'eſt plus naturel à l'homme que le *chant*, même muſical : c'eſt un ſoulagement qu'une eſpèce d'inſtinct lui ſuggère pour adoucir les peines, les ennuis, les travaux de la vie. Le voyageur dans une longue route, le laboureur au milieu des champs, le matelot ſur la mer, le berger en gardant ſes troupeaux, l'artiſan dans ſon attelier, chantent tous comme machinalement, & l'ennui, la fatigue, ſont ſuſpendus ou diſparoiſſent.

Le *chant*, conſacré par la nature pour nous diſtraire de nos peines ou pour adoucir le ſentiment de nos fatigues, & trouvé pour exprimer la joie, ſervit bientôt après pour célébrer les actions de graces que les hommes rendirent à la divinité : &, une fois établi pour cet uſage, il paſſa rapidement dans les fêtes publiques, dans les triomphes & dans les feſtins, &c. La reconnoiſſance l'avoit employé pour rendre hommage à l'Etre ſuprême ; la flatterie le fit ſervir à la louange des chefs des nations, & l'amour à l'expreſſion de la tendreſſe. Voilà les différentes ſources de la muſique & de la poéſie. Les noms de *poëte* & de *muſicien* furent long-tems communs à tous ceux qui chantèrent, & à tous ceux qui firent des vers.

On trouve l'uſage du *chant* dans l'antiquité la plus reculée. Enos commença le premier à chanter les louanges de Dieu, *Geneſe* 4 ; & Laban ſe plaint à Jacob, ſon gendre, de ce qu'il lui avoit comme enlevé ſes filles, ſans lui laiſſer la conſolation de les accompagner au ſon des *chanſons* & des inſtrumens, *Gen.* 31.

Il eſt naturel de croire que le *chant* des oiſeaux, les ſons différens de la voix des animaux, les bruits divers excités dans l'air par les vents, l'agitation des feuilles des arbres, le murmure des eaux ſervirent de modele pour régler les différens tons de la voix. Les ſons étoient dans l'homme : il entendit chanter ; il fut frappé par des bruits ; toutes ſes ſenſations & ſon inſtinct le portèrent à l'imitation. Les concerts de voix furent donc les premiers. Ceux des inſtrumens ne vinrent qu'enſuite, & ils furent une ſeconde imitation ; car, dans tous les inſtrumens connus, c'eſt la voix qu'on a voulu imiter. Nous en devons l'invention à Jubal, fils de Lamech : *Ipſe fuit pater canentium cithará & organo : Gen.* 4. Dès que le premier pas eſt fait dans les découvertes utiles ou agréables, la route s'élargit & devient aiſée. Un inſtrument trouvé une fois a dû fournir l'idée de mille autres.

Parmi les Juifs, le cantique chanté par Moïſe & les enfans d'Iſraël, après le paſſage de la mer Rouge, eſt la plus ancienne compoſition en *chant* qu'on connoiſſe.

Dans l'Egypte & dans la Grèce, les premiers *chants* connus furent des vers en l'honneur des dieux, chantés par les poëtes eux-mêmes. Bientôt adoptés par les prêtres, ils paſſèrent juſqu'aux peuples, & delà prirent naiſſance les concerts & les chœurs de muſique. (Voyez *Chœurs & Concert.*)

Les Grecs n'eurent point de poéſie qui ne fût chantée ; la lyrique ſe chantoit avec un accompagnement d'inſtrumens ; ce qui la fit nommer *mélique*. Le *chant* de la poéſie épique & dramatique étoit moins chargé d'inflexions, mais il n'en étoit pas moins un vrai *chant* ; & lorſqu'on examine avec attention tout ce qu'ont écrit les anciens ſur leurs poéſies, on ne peut pas révoquer en doute cette vérité. (Voyez *Opéra.*) C'eſt donc au propre qu'il faut prendre ce qu'Homere, Héſiode, &c. ont dit au commencement de leurs poëmes. L'un invite ſa muſe à chanter la fureur d'Achille ; l'autre va chanter les muſes elle-mêmes, parce que leurs ouvrages n'étoient faits que pour être chantés. Cette expreſſion n'eſt devenue *figure* que chez les Latins, & depuis parmi nous.

En effet, les Latins ne chantèrent point leurs poéſies ; à la réſerve de quelques odes & de leurs tragédies, tout le reſte fut récité. Céſar diſoit à un poëte de ſon tems qui lui faiſoit la lecture de quelqu'un de ſes ouvrages : *Vous chantez mal ſi vous prétendez chanter ; & ſi vous prétendez lire, vous liſez mal, vous chantez.*

Les inflexions de la voix des animaux ſont un vrai *chant* formé de tons divers, d'intervalles, &c. & il eſt plus ou moins melodieux, ſelon le plus ou moins d'agrément que la nature a donné à leur organe. Au rapport de Juan Chriſtoval Calvette, (qui a fait une relation du voyage de Philippe II, roi d'Eſpagne, de Madrid à Bruxelles, qu'on va traduire ici mot à mot) dans une proceſſion ſolemnelle qui ſe fit dans cette capitale des Pays-Bas en l'année 1549, pendant l'octave de l'Aſcenſion,

ſur les pas de l'archange S. Michel, couvert d'armes brillantes, portant d'une main une épée, & une balance de l'autre, marchoit un chariot ſur lequel on voyoit un ours qui touchoit un orgue; il n'étoit point compoſé de tuyaux comme tous les autres, mais de pluſieurs chats enfermés ſéparément dans des caiſſes étroites, dans leſquelles ils ne pouvoient ſe remuer : leurs queues ſortoient en haut, elles étoient liées par des cordons attachés au regiſtre; ainſi, à meſure que l'ours preſſoit les touches, il faiſoit lever ces cordons, tiroit les queues des chats, & leur faiſoit miauler des tailles, des deſſus & des baſſes, ſelon les airs qu'il vouloit exécuter. L'arrangement étoit fait de manière qu'il n'y eût point un faux ton dans l'exécution : *y haſien conſus aullidos altos y baxos una muſica ben entonada, che era coſa nueva y mucho de ver.* Des ſinges, des ours, des loups, des cerfs, &c. danſoient ſur un théâtre porté dans un char au ſon de cet orgue biſarre : *una gratioſa danſa de monos, oſſos, lobos, ciervos, y otros animales ſalvajes dançando delante y detras de una granjaula che en un carro tirava un quartago.* (Voyez *Danſe.*)

On a entendu de nos jours un chœur très-harmonieux, qui peint le coaſſement des grenouilles, & une imitation des différens cris des oiſeaux à l'aſpect de l'oiſeau de proie, qui forme dans *Platée* un morceau de muſique du plus grand genre. (Voyez *Ballet* & *Opéra.*)

Le *chant* naturel variant, dans chaque nation, ſelon les divers caractères des peuples & la température différente des climats, il étoit indiſpenſable que le *chant* muſical, dont on a fait un art longtems après que les langues ont été trouvées, ſuivit ces mêmes différences; d'autant mieux que les mots qui forment ces mêmes langues, n'étant que l'expreſſion des ſenſations, ont dû néceſſairement être plus ou moins forts, doux, lourds, légers, &c. ſelon que les peuples qui les ont formés ont été diverſement affectés, & que leurs organes ont été plus ou moins déliés, roides ou flexibles. En partant de ce point, qui paroît inconteſtable, il eſt aiſé de concilier les différences qu'on trouve dans la muſique vocale des diverſes nations. Ainſi diſputer ſur cet article, & prétendre, par exemple, que le *chant* italien n'eſt point dans la nature, parce que pluſieurs traits de ce *chant* paroiſſent étrangers à l'oreille, c'eſt comme ſi l'on diſoit que la langue italienne n'eſt point dans la nature, ou qu'un Italien a tort de parler ſa langue. (Voyez *Chantre*, *Exécution*, *Opéra.*)

Les inſtrumens, d'ailleurs, n'ayant été inventés que pour imiter les ſons de la voix, il s'enſuit auſſi que la muſique inſtrumentale des différentes nations doit avoir néceſſairement quelque air du pays où elle eſt compoſée : mais il en eſt de cette eſpèce de production de l'art, comme de toutes les autres de la nature. Une vraiment belle femme de quelque nation qu'elle ſoit, le doit paroître dans tous les pays où elle ſe trouve; parce que les belles proportions ne ſont point arbitraires. Un *concerto* bien harmonieux, d'un excellent maître d'Italie, un air de violon, une ouverture bien deſſinée, un grand chœur de M. Rameau, le *venite*, *exultemus* de M. Mondonville, doivent de même affecter tous ceux qui les entendent. Le plus ou le moins d'impreſſion que produiſent, & la belle femme de tous les pays, & la bonne muſique de toutes les nations, ne vient jamais que de la conformation heureuſe ou malheureuſe des organes de ceux qui voyent & de ceux qui entendent.

(*Cahuſac.*)

CHANT. Dans un eſſai ſur l'expreſſion en muſique, ouvrage rempli d'obſervations fines & juſtes, il eſt dit : « Ce n'eſt pas la vérité, mais une reſſemblance » embellie que nous demandons aux arts; c'eſt à » nous donner mieux que la nature, que l'art s'engage en imitant : tous les arts font pour cela » une eſpèce de pacte avec l'ame & les ſens qu'ils » affectent; ce pacte conſiſte à demander des » licences, & à promettre des plaiſirs qu'ils ne » donneroient pas ſans ces licences heureuſes ».

La poéſie demande à parler en vers, en images, & d'un ton plus élevé que la nature.

La peinture demande auſſi à élever le ton de la couleur, & à corriger ſes modeles.

La muſique prend des licences pareilles; elle demande à cadencer ſa marche, à arrondir ſes périodes, à ſoutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'eſt certainement pas dans la nature; cela, ſans doute, altere la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne à la copie un charme que la nature a refuſé à l'original.

Homere, le Gulde, Pergoleſe, font éprouver à l'ame des ſentimens délicieux que la nature ſeule n'auroit jamais fait naître; ils ſont les modèles de l'art. L'art conſiſte donc à nous donner mieux que la nature.

On ne trouve pas dans la nature des airs meſurés, des *chants* ſuivis & périodiques, des accompagnemens ſubordonnés à ces *chants*; mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvedere; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

Rien ne reſſemble tant au *chant* du roſſignol que les ſons de ce petit chalumeau que les enfans rempliſſent d'eau, & que leur ſouffle fait gazouiller : quel plaiſir nous fait cette imitation? Aucun, ou tout au plus celui de la ſurpriſe. Mais qu'on entende une voix légère & une ſymphonie agréable, qui expriment (moins fidellement ſans doute) le *chant* du même roſſignol, l'oreille & l'ame ſont dans le raviſſement; c'eſt que les arts font quelque choſe de plus que l'imitation exacte de la nature.

Il y a des momens où la nature toute ſimple a tout le charme que l'imitation peut avoir : telle mère ou telle amante ſe plaint naturellement avec des

des ſons de voix ſi tendres, que la muſique pourroit être touchante, en ſe contentant de ſaiſir & de répéter ſes plaintes : mais la nature n'eſt pas toujours également belle ; la véritable Bérénice a dû laiſſer échapper des cris déſagréables à l'oreille. La muſique, comme la peinture, en choiſiſſant les expreſſions les plus belles de la douleur, & en écartant toutes celles qui pourroient bleſſer les organes, embellira donc la nature, & nous donnera des plaiſirs plus grands. Chacun des traits de la Vénus de Médicis a exiſté dans la nature, l'enſemble n'a jamais exiſté : de même un bel air pathétique eſt la collection d'une multitude d'accens échappés à des ames ſenſibles. Le ſculpteur & le muſicien réuniſſent ces traits diſperſés ſous une forme qui leur donne de l'enſemble & de l'unité ; &, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaiſirs que la nature & la vérité ne nous auroient jamais donnés.

Voilà ſur quoi ſe fonde la licence du *chant*, & pourquoi il a été permis d'aſſocier la parole avec la muſique.

Or, cette eſpèce de preſtige ne s'opère que de concert avec la poéſie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expreſſion vive, mélodieuſe & variée, tantôt paſſionnée à l'excès, tantôt plus tranquille & plus douce, & ſuſceptible tour-à-tour de tous les accens & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame & flatter l'oreille. Si une paſſion trop violente & trop douloureuſe y régnoit ſans relâche, l'expreſſion muſicale ne ſeroit qu'une ſuite de gémiſſemens & de cris ; ſi la couleur en étoit continuellement ſombre, l'expreſſion ſeroit triſtement monotone & ſombre comme elle ; s'il n'y régnoit que des ſentimens doux & foibles, l'expreſſion ſeroit ſans chaleur & ſans force ; elle n'auroit aucun relief.

C'eſt donc le mélange des ombres & des lumières qui fait le charme & la magie d'un poëme deſtiné à être mis en chant ; ce doit être l'eſquiſſe d'un tableau : le poëte le compoſe, le muſicien l'achève. C'eſt au premier à ménager à l'autre les paſſages du clair-obſcur ; mais ces paſſages ne doivent être ni trop fréquens, ni trop rapides : on s'eſt trompé, lorſque pour éviter la monotonie, on pour augmenter les effets, on a cru devoir paſſer bruſquement & ſans ceſſe du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillonage eſt d'obſerver les gradations, &, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'eſt à quoi ſe prête tout naturellement le ſyſtème de l'opéra François, & à quoi répugne abſolument le ſyſtème de l'opéra Italien. Pour s'en convaincre, il ſuffit de comparer le ſujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez lyrique.*

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la muſique, la théorie du *chant* a été diſcutée par des gens d'eſprit & de goût, & leur objet commun a été d'examiner ſi le *chant* Italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue françoiſe. L'un des premiers qui ont examiné cette queſtion a cru la décider en aſſurant que non-ſeulement les François n'avoient point de muſique, mais que leur langue n'en auroit jamais. On dit qu'il vient d'avouer ſon erreur ; il y a long-temps que cet aveu auroit dû lui échapper. Nombre d'eſſais en divers genres ont prouvé, par les faits & par des faits multipliés, que ni la ſyntaxe, ni la proſodie, ni les élémens de notre langue, ni ſon génie n'étoient incompatibles avec une bonne muſique.

Nous avons depuis quelques années des airs brillans & légers, des airs comiques, d'un caractère très-fin, très-vif & très piquant, des airs gracieux & tendres, des airs touchans & d'un pathétique aſſez fort ; &, dans ces airs, la langue & la muſique ſont auſſi à leur aiſe que dans le *chant* Italien. Il faut avouer cependant que les ſyncopes, les prolations & les inverſions de mots que l'Italien permet plus aiſément que notre langue, peut-être auſſi un retour plus fréquent des voyelles les plus ſonores, donnent au *chant* Italien plus de jeu & plus de brillant que le *chant* François n'en peut avoir : mais avec ce déſavantage, il eſt poſſible encore d'avoir une bonne muſique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers auſſi mélodieux que l'Arioſte & que Métaſtaſe. Un Muſicien homme de génie, & un poëte homme de goût en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine.

Mais l'homme de lettres qui a pris la défenſe de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'eſpérance même d'avoir une muſique a été trop loin, ce me ſemble, en avançant que la muſique eſt indépendante des langues. « Comment, dit-il, » fait-on dépendre ce qui chante toujours de ce » qui ne chante jamais ? »

Et quelle eſt la langue qui ne chante pas, dès que l'expreſſion s'anime & peint les mouvemens de l'ame ?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence » eſſentielle qu'on voudroit établir entre le *chant* » vocal & l'inſtrumental. Quoi ! celui-ci émaneroit » des ſeules loix de l'harmonie & de la mélodie ; » & l'autre, dépendant des inflexions de la parole, » en ſeroit une imitation ? C'eſt créer deux arts au » lieu d'un. »

Ce n'eſt qu'un art, mais dont l'imitation eſt tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en eſt de la muſique comme de la danſe ; celle-ci n'eſt ſouvent qu'un développement de toutes les graces dont le corps humain eſt ſuſceptible dans ſes pas, ſes mouvemens, ſes attitudes, en un mot, dans ſon action de tel ou tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, *&c.* mais ſouvent auſſi la danſe eſt pantomime, & ſe propoſe l'imitation préciſe & propre d'un perſonnage & de ſon action : il en eſt de même du *chant*.

Que la muſique inſtrumentale flatte l'oreille, ſans préſenter à l'ame aucune image diſtincte, aucun ſentiment décidé; & qu'à travers le nuage d'une expreſſion légère & confuſe, elle laiſſe imaginer & ſentir à chacun ce qu'il veut, ſelon le caractère & la ſituation de ſon ame; c'en eſt aſſez. Mais on demande à la muſique vocale une imitation plus fidelle ou de l'image, ou du ſentiment que la poéſie lui donne à peindre; & alors il n'eſt pas vrai de dire que la muſique ſoit indépendante de la langue, puiſqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, ſurtout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expreſſion.

Les inflexions de la langue ne ſont pas toutes appréciables, mais elles ſont toutes ſenſibles; & l'oreille s'apperçoit très-bien ſi le *chant* les imite, ou s'il en eſt trop éloigné.

La muſique n'obſerve de l'accent proſodique que la durée relative des ſyllabes; & peu lui importe, ſans doute, qu'une ſyllabe ſoit plus ou moins longue, ou qu'elle ſoit plus ou moins brève, c'eſt-à-dire, qu'elle ſoit ſuſceptible de lenteur ou de rapidité: dès que la voix peut ſe repoſer deux temps de ſuite ſur un ſon, il lui eſt permis, dans toutes les langues, de s'y repoſer tant que la meſure l'exige: mais l'accent oratoire eſt un guide que la muſique ne doit jamais abandonner, parce qu'il eſt lui-même la muſique naturelle de la parole, c'eſt-à dire, le ſyſtême des intonations & des inflexions, qui, dans chaque langue, caractériſent & diſtinguent toutes les affections & tous les mouvemens de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le deſir, l'inquiétude, la ſurpriſe, l'amour, la joie & la douleur, toutes les paſſions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'eſprit & les modes de la penſée, comme la diſſimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expreſſion naturelle, non-ſeulement dans la parole, mais dans les accens de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle paſſion de l'ame, telle ou telle intention de l'eſprit, attacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce ſeroit donc ôter à l'expreſſion ſon caractère & ſon effet. Or, il eſt certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences ſi marquées, qu'une Angloiſe ou un Italien qui réciteroit, ſur le théâtre françois le rôle de Zaïre ou celui d'Oroſmane, avec les accens de ſa langue les plus touchans & les plus vrais, nous feroit rire au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue eſt muſicale, ce n'eſt donc point parce que toutes les langues ſont indifférentes à la muſique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ſes inflexions naturelles ſont aſſez ſenſibles pour ſervir de modèle aux inflexions du *chant*.

L'homme de lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de lettres non moins éclairé a donné dans l'excès contraire. » Je vous félicite, nous dit il, dans un » *Traité du Mélo-drame*, d'avoir abandonné vos » vieilles pſalmodies, pour vous faire initier dans » la bonne muſique, dont les Pergoléſe, les » Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne » puis m'empêcher de vous plaindre d'avoir pouſſé » l'enthouſiaſme juſqu'à prendre vos maîtres pour » modèles. Oui, ſans doute, la muſique italienne » eſt belle & touchante; elle connoît ſeule toute » la puiſſance de l'harmonie & de la mélodie; ſa » marche, ſes moyens, ſes formes habituelles » ſont très-propres à lui donner tout le charme » dont elle eſt ſuſceptible; ſimple & préciſe dans » le récit ordinaire, hardie & pittoreſque dans le » récit obligé; mélodieuſe, périodique, cadencée, » *une* enfin dans l'air, elle nous offre des procédés » méthodiques & fondés ſur ſa propre nature; » mais tout cela, qu'eſt-ce en derniere analyſe? De » la muſique, un concert. Que ſi vous tranſportez » ſur un théâtre toutes ces formules nouvelles; » ſi vous voulez les employer pour faire mieux » qu'un drame ordinaire, pour exagérer dans votre » ame toutes les impreſſions que la ſcène, que la » déclamation ſimple ont coutume de lui faire » éprouver, vous verrez que votre art ſera contradictoire à votre objet, & vos moyens à votre fin. »

Voici donc quel eſt ſon ſyſtême. « Il y a deux » ſortes de muſiques, une muſique ſimple & une » muſique compoſée; une muſique qui chante » & une muſique qui peint; ou, ſi l'on veut, » une muſique de concert & une muſique de » théâtre. Pour la muſique de concert, choiſiſſez de beaux motifs; ſuivez bien vos *chants*, » phraſez-les exactement, & rendez-les périodiques; rien ne ſera meilleur. Mais pour la muſique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, » & contentons-nous d'en renforcer l'expreſſion » par toutes les puiſſances de notre art. Ici j'oublie tous les principes analogiques auxquels » j'avoue que la muſique eſt redevable de ſes plus » grands effets. Je ne m'embarraſſe plus des formes du récit, ni de celles que vous donnez à » l'air; je néglige enfin toute idée de rhythme » & de proportion; je ne veux qu'exprimer chaque penſée, que rendre avec exactitude tout » ce que je voudrai peindre; je quitterai mes » motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je » mêlerai l'air & le récit, je changerai les rhythmes, je multiplierai les phraſes, mais je ſaurai » bien vous en dédommager. »

Et nous dédommagerez-vous de la vérité ſimple, énergique & inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accens de la voix de Mérope, les ſanglots, les cris déchirans de la voix d'une Dumeſnil? Dédommagerez-vous la tragédie de l'eſpèce de mutilation à laquelle elle eſt condamnée, pour épargner à la muſique les gradations, les développemens dont celle-ci eſt ennemie? Nous dédommagerez-vous des penſées profondies que le poëte s'eſt interdites, par la

raiſon que leur caractère tranquille & grave, de majeſté, de force & d'élévation, ſans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *chant*? Où ſera la compenſation de toutes les beautés qu'on aura ſacrifiées à la muſique? Une déclamation rompue, ou le rhythme & la période ſeront tronqués à chaque inſtant; une déclamation entremêlée de traits de *chant* briſés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature ni aucun des agrémens de l'art, vaut-elle bien ces ſacrifices?

L'expreſſion en ſera pathétique dans les momens de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la paſſion nous abandonnera, quelle monotonie & quelle inſipide langueur! Et, dans les momens même les plus paſſionnés, oubliez-vous que la vérité dont vous voulez être l'eſclave vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement eſt une licence plus hardie & moins vraiſemblable que le tour ſymmétrique des *chants* phraſés & arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Eſſai ſur l'union de la poéſie & de la muſique.* » S'il eſt, dit-il, » en répondant au ſévère auteur du *Melo-drame*; » s'il eſt de l'eſſence de la muſique d'être mélo- » dieuſe; ſi les formes de cette muſique, qu'il vous » plait d'appeller *muſique de concert*, ſont les plus » belles que l'art puiſſe vous préſenter; ſi cette » muſique de concert m'arrache des larmes, me » ravit, me tranſporte, m'enchante, en exprimant » des paſſions dans la manière qui lui eſt propre, » c'eſt à-dire, ſans que l'expreſſion nuiſe au *chant*, » ſans que la muſique ceſſe d'être de la muſique, » pourquoi l'interdire au théâtre? Eſt-ce pour avoir » une déclamation plus vraie que vous renoncez » aux agrémens du *chant*? Si c'eſt là votre objet, » vous êtes averti que la comédie françoiſe eſt » très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue » tous les jours les pièces des trois grands tra- » giques; & que c'eſt là qu'il faut aller, plutôt » qu'à l'opéra, pour être fortement ému. » (Voyez *Air*, *Duo*, *Récitatif.*) (*M. Marmontel.*)

CHANT. Lorſqu'on dit: il y a de beaux *chants*, des *chants* biens neufs dans tel opéra; le *chant* de tel air eſt délicieux; tel maître eſt le Dieu du *chant*, &c. il n'eſt pas certain que l'on entende toujours ce qu'on dit. Le mot *chant* prend diverſes acceptions, ſuivant les perſonnes qui le prononcent, & il y en a peu qui ſe ſoient donné la peine de ſe rendre compte du ſens qu'elles y attachent.

Le *chant* paroît être, & il eſt en effet, un don de la nature; mais comme dans les ouvrages de l'art, c'eſt aux loix & aux conventions de l'art que la nature doit ſe ſoumettre; il eſt parvenu à l'imiter, après l'avoir ſoumiſe; d'où il réſulte que ſouvent un *chant* né des combinaiſons de l'art peut faire illuſion & paroître dicté par la nature.

Quelque ſimple & quelque borné que ſoit un *chant*, il eſt toujours formé d'après quelques conventions, & deſſiné d'après quelques règles. Une chanſon, une romance, dans leur cadre étroit, ſuivent les loix de la modulation. Le paſſage de la tonique à la dominante, dans les tons majeurs, ou à la tierce dans les tons mineurs, & le retour à la tonique, y eſt obſervé preſque ſans nulle exception. Voilà donc une loi que ſuit toujours, ne fût-ce que par imitation & par habitude, l'auteur de la plus ſimple chanſonnette. Or, ce paſſage & ce retour lui fourniſſent certaines combinaiſons de notes, certains traits, & certains paſſages qu'avec un peu d'adreſſe il peut varier juſqu'à un certain point, & tandis qu'il ne ſuit qu'une routine, il peut avoir l'air de créer des *chants*.

D'une chanſon à un air, la diſtance eſt immenſe: dans l'air, les phraſes du *chant* ſont plus longues & plus développées; les modulations ſont plus nombreuſes, l'harmonie ſe joignant à la mélodie, & le *chant* paſſant très-ſouvent de la voix à l'orcheſtre, le compoſiteur a bien plus de reſſources pour inventer, mais il en a bien plus auſſi pour faire croire qu'il invente, quand il ne fait que déguiſer ce que d'autres ont inventé pour lui.

Les premiers compoſiteurs italiens qui firent des madrigaux & d'autres morceaux travaillés, cherchèrent à créer des *chants* qui prêtaſſent aux imitations & aux renverſemens d'harmonie dont ces ſortes de compoſitions étoient remplies, & qui exprimaſſent en même temps le ſens des paroles. Quand ces traits étoient trouvés, ils les faiſoient paſſer dans les différentes parties, & conduiſoient ainſi leur motif de modulations en modulations, juſqu'à ce que quelqu'idée un peu frappante ſe rencontrât dans les vers qu'ils mettoient en muſique, & les engageât à quitter ce premier ſujet pour un autre qu'ils traitoient & conduiſoient de la même manière.

Cette méthode étoit ſéche & contrainte; mais elle ſuppoſoit beaucoup de ſavoir & même de génie, dans un temps où il falloit créer chaque phraſe de *chant*; & où ni l'art ni la mémoire ne pouvoient ſuppléer l'invention.

Les maîtres qui vinrent enſuite commencèrent à dégager leurs compoſitions de ces formes pédanteſques; ils s'appliquèrent à rendre les paroles plus qu'à combiner des traits de contrepoint; leurs *chants* devinrent plus faciles, plus naturels, & acquirent en même temps plus d'expreſſion & de propriété. Cariſſimi, Alexandre Scarlati, & quelques autres de ce même âge, inventèrent beaucoup; & l'on eſt ſurpris, en liſant leur muſique, d'y reconnoître la ſource d'une multitude de traits de *chant* que leurs ſucceſſeurs ſe ſont tranſmis les uns aux autres, & qu'ils ſe tranſmettent encore.

Dans l'âge ſuivant, rempli par Dominiqûe Scarlati, fils d'Alexandre, par Porpora, Leo, Vinci, Pergoleſe, &c. le *chant* prit un nouvel eſſor; l'*air* acquit d'autres développemens, & ne modulant plus au haſard, il ſe circonſcrivit lui-même dans des modulations plus régulières.

C'eſt alors que le *chant* ſe corrigea preſque entièrement de deux vices contraires, l'affectation froide & meſquine du contrepoint, & les tournures populaires & communes. Il s'éleva, s'ennoblit; les phraſes prirent plus d'étendue; elles ſe partagèrent en divers membres, & de pluſieurs phraſes correſpondantes naquirent ces périodes de *chant*, qui devinrent pour la muſique ce que ſont pour l'éloquence les périodes oratoires.

C'eſt dans cet état, perfectionné encore par les grands maîtres qui ſont venus depuis, que le *chant* véritablement muſical doit être conſidéré. Si l'on y ſent un reſte de pédanterie contrepointiſte; ſi les tournures en ſont communes & triviales; ſi les traits de *chant* ſont courts, manquent d'haleine, forment à peine de petites phraſes, & ne s'élèvent jamais juſqu'à la période, le compoſiteur peut être fort habile, mais il n'a pas le don du *chant*; & c'eſt en muſique le premier de tous les dons.

La marche de la mélodie & de l'harmonie dans les airs eſt tracée depuis long-temps; & même en ne faiſant que ſuivre le chemin battu, on peut faire illuſion aux oreilles peu exercées ſur la création du *chant*. Chaque nouvel accord fourniſſant trois, & quelquefois quatre cordes nouvelles, une ſucceſſion connue d'accords, ou, ce qui eſt la même choſe, une marche connue d'harmonie, donne une certaine combinaiſon de notes contenues dans cette harmonie, leſquelles entremêlées avec les notes intermédiaires qui ne ſont que de paſſage, & ſervent à les lier entr'elles, offrent une foule de combinaiſons différentes, dont aucune n'exige le talent de l'invention; & le compoſiteur qui emploie ſouvent cette méthode peut remplir ſes ouvrages de fort beaux *chants*, ſans avoir pour cela le don & le génie du *chant*.

Si l'on ôtoit de la plupart des opéras modernes les *chants* compoſés par ce moyen purement technique, ceux qui, ſubordonnés à un deſſein ſuivi des parties inſtrumentales, ne ſervent pour ainſi dire que d'accompagnement aux accompagnemens; ceux qui n'ont ni la nobleſſe, ni l'élégance, ni l'étendue qui diſtinguent le *chant* muſical du *chant* trivial & populaire; ceux enfin qui, n'étant que des ſouvenirs, des imitations, & même des copies, ne ſont que redire bien ou mal ce qui a été dit tant de fois, il en reſteroit peu dont les compoſiteurs de ces opéras puſſent réellement ſe faire honneur.

(*M. Ginguené.*)

* CHANT. Après avoir conſidéré ce mot ſous divers aſpects, il eſt peut-être à propos d'examiner quelle doit être ſon acception en mélodie; ce qu'on entend par cette expreſſion: *avoir du chant*.

Le mot de *chant*, en muſique, peut correſpondre à celui de *poéſie* en littérature. Généralement parlant, toute verſification eſt de la poéſie, & toute compoſition muſicale eſt du *chant*; mais dans un ſens plus reſtreint, il y a beaucoup de morceaux de mélodie qui ne ſont pas chantans, comme il y a beaucoup de vers qui ne ſont pas poétiques.

Quoique le mot *chant* & le mot *mélodie* paroiſſent ſynonymes, ils offrent cependant des idées très-différentes. Tâchons de faire ſentir cette différence, en oppoſant le mot mélodie au mot harmonie, & en l'oppoſant enſuite au mot *chant*.

Une ſuite d'accords, c'eſt-à-dire de ſons ſimultanés qui ſe ſuccèdent ſans aucune marche régulière & ſans adopter aucun rhythme, forment de l'harmonie; & ſi cette harmonie ſe fait ſur une ſeule note de baſſe, comme il arrive dans les points d'orgue, on peut dire qu'elle manque abſolument de mélodie.

Si cette harmonie ſe fait ſur une marche de baſſe, comme dans les huit premières meſures du *ſtabat* de Pergoleſe, c'eſt la baſſe alors qui contient la mélodie, puiſque c'eſt la ſeule partie qui préſente à l'oreille un *chant* qu'elle puiſſe ſaiſir. Cependant on ne dira pas encore que ce ſoit de la mélodie, parce que la baſſe étant conſidérée comme le fondement de l'harmonie, ſon emploi doit être de produire des *chants*, & non d'en contenir. Ainſi cet adage de notre ancienne muſique, qu'*il faut qu'une baſſe ſoit chantante*, ſeroit vicieux s'il ſignifioit véritablement ce qu'il paroît ſignifier. Une baſſe doit être *chantante*, c'eſt-à-dire avoir une marche aſſez ſimple & être aſſez naturellement modulée pour que la partie ſupérieure puiſſe avoir un *chant* ſimple & naturel. Quand cette baſſe eſt figurée, elle fait alors l'office de partie ſupérieure, comme les baſſes récitantes, ou celui de parties d'accompagnement.

La mélodie eſt donc un *chant* détaché de l'harmonie dans les parties ſupérieures, qui domine cette harmonie, & que l'oreille peut ſuivre facilement. Ce *chant* peut être plus ou moins flatteur, plus ou moins neuf, plus ou moins expreſſif; mais il n'en eſt pas moins de la mélodie, dès qu'on en peut diſtinguer le deſſin au milieu du groupe harmonique qui l'environne.

Juſqu'ici j'ai employé les mots mélodie & *chant* comme ſynonymes & explicatifs l'un de l'autre: voici en quoi ils ſont différens.

Toute ſuite de ſons dont la marche eſt aſſujettie à un rhythme quelconque eſt de la mélodie; il n'y faut pas d'autre condition. Mais pour que cette mélodie mérite le nom de *chant*, on en exige bien davantage.

Des phraſes incohérentes, irrégulières, inégalement coupées, des intonations difficiles, des intervalles bizarres, lorſqu'ils ne ſont pas commandés par l'expreſſion; de la dureté dans la modulation (ce qui ne naît pas toujours de l'harmonie;) des ſyllabes trop précipitées, lorſque la muſique eſt jointe à des paroles; enfin, tout ce qui peut bleſſer les oreilles délicates, empêche que la mélodie ne puiſſe être appellée du *chant*.

Qu'on me permette de continuer ici le parallelle par lequel j'ai commencé cet article; de comparer dans un plus grand nombre de rapports les mots

Digitized by Google

de *chant* & de poéſie, puiſqu'en effet le *chant* eſt rigoureuſement à la mélodie ce que la poéſie eſt à la verſification.

J'ai dit qu'une ſuite de ſons aſſujettie à un rhythme étoit de la mélodie, comme une ſuite de phraſes ordonnées ſuivant une certaine meſure, & d'après des règles convenues, ſont de la verſification.

Si cette verſification ne contient que des idées plates, communes; ſi le choix des expreſſions eſt ignoble, & peu d'accord avec le genre que l'on traite; ſi l'arrangement des mots, des ſyllabes préſente des aſpérités; ſi les formes, en un mot, laiſſent deſirer la grace & l'élégance, on dira que cette verſification manque de poéſie.

Si toutes ces mêmes qualités manquent à la mélodie, on dira de même qu'elle n'a pas de *chant*.

Il eſt des formes naturellement poétiques, mais qui ont été ſi rebattues, qu'elles ſont devenues triviales. Une pièce de vers qui n'en contiendroit que de cette eſpèce ne ſuppoſeroit aucun talent poétique dans ſon auteur.

Il eſt des phraſes de muſique naturellement chantantes, mais qu'on a ſi ſouvent employées, que le compoſiteur qui n'auroit d'autre talent que de les coudre l'une à l'autre, ne pourroit être eſtimé avoir du *chant*.

Quelques phraſes d'un beau *chant* dans un morceau d'ailleurs irrégulier, commun ou barroque, ne peuvent être appréciées que comme quelques vers heureux dans une pièce écrite d'ailleurs d'un ſtyle rocailleux & plat. Cependant nous entendons tous les jours applaudir des morceaux qui n'ont d'autre mérite que ces détails rares & mal enchaſſés; tandis que deux ou trois beaux vers ne ſauveroient pas une pièce en général mal écrite. C'eſt qu'en poéſie nous ſommes plus connoiſſeurs, plus exercés qu'en muſique, & que nous en ſentons mieux les véritables beautés.

Le *chant* eſt donc la poéſie de la muſique; il exige le même génie, le même feu, la même régularité; donc le *chant* ne peut être aſſocié qu'à la poéſie; donc la proſe peut produire de la ſimple mélodie, comme on le voit dans la muſique faite ſur des pſeaumes latins, mais elle ne produit point de véritable *chant*, quoiqu'on y puiſſe trouver des phraſes chantantes, comme, en littérature, on peut trouver dans de la proſe des phraſes poétiques; mais ſans la ſymmétrie, il n'y a ni poéſie ni *chant*. Des phraſes *chantantes*, mais d'un rhythme inégal, reſſemblent à des vers libres qui n'ont jamais autant de poéſie que les autres.

Donc encore, pour dire qu'un compoſiteur a du *chant*, il ne ſuffit pas de trouver dans ſa muſique des phraſes iſolées, d'une mélodie gracieuſe, facile & même expreſſive; il faut encore que ſes idées ſe correſpondent entr'elles, qu'elles ſe lient de manière à former un tout périodique & régulier. On trouve quelquefois dans du récitatif des phraſes *chantantes*, mais le recitatif ne ſauroit être du *chant*.

Il en réſulte que la beauté, que la régularité du *chant* dépend ſouvent, en grande partie, de l'arrangement des paroles. (Voyez *Céſure.*)

(*M. Framery.*)

CHANT AMBROSIEN. Sorte de plain-chant dont l'invention eſt attribuée à ſaint Ambroiſe, archevêque de Milan. (Voyez *Plain-Chant.*)

(*J. J. Rouſſeau*)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de plain-chant dont l'invention eſt attribuée à ſaint Grégoire, pape, & qui a été ſubſtitué ou préféré, dans la plupart des égliſes, au *chant* ambroſien. (Voyez *Plain Chant.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CHANT D'ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainſi un *chant* ou une pſalmodie qui ne roule que ſur deux ſons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs égliſes d'autre *chant* que le *chant en iſon.* (*J. J. Rouſſeau.*)

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou contrepoint à quatre parties, que les muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſavoir, le livre de chœur qui eſt au lutrin: en ſorte, qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement à la taille, les muſiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *chant ſur le livre* demande beaucoup de ſcience, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre muſique. Cependant il y a des muſiciens d'égliſe ſi verſés dans cette ſorte de *chant*, qu'ils y commencent & pourſuivent même des fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les parties, ni faire de fautes dans l'harmonie.

(*J. J. Rouſſeau*)

CHANTER. *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des ſons variés & appréciables. (Voyez *Chant.*) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix ſonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la muſique, & dans les règles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la muſique imitative & théâtrale, le dégré de ſenſibilité qui nous affecte plus ou moins des ſentimens que nous avons à rendre. On a auſſi plus ou moins de diſpoſition à *chanter* ſelon le climat ſous lequel on eſt né, & ſelon le plus ou moins d'accent de ſa langue naturelle; car plus la langue eſt accentuée, & par

Digitized by Google

conſéquent mélodieuſe & *chantante*, plus auſſi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter*.

On a fait un art du *chant*, c'eſt-à-dire que, des obſervations ſur les voix qui *chantoient* le mieux, on a compoſé des regles pour faciliter & perfectionner l'uſage de ce don naturel. (Voyez *Maître à chanter.*) Mais il reſte bien des découvertes à faire ſur la manière la plus facile, la plus courte & la plus ſûre d'acquérir cet art. (*J. J. Rouſſeau.*)

* On ne conçoit pas bien comment une langue plus ou moins *accentuée* devient par-là plus ou moins facile à chanter, car l'accent de la langue, celui qui conſiſte dans l'élévation ou l'abaiſſement de la voix, eſt preſqu'entièrement perdu dans la mélodie. Il reſte donc *l'accent* de la durée reſpective des ſyllabes; mais comme la muſique ne diſtingue que les longues & les brèves, ſans avoir égard à celles qui ſont plus ou moins brèves & plus ou moins longues, il s'en ſuit que toutes les langues étant compoſées de longues & de brèves ſeroient également muſicales. Voyez l'article *accent*, *obſervations ſur celui de Rouſſeau*, où cette erreur eſt combattue d'une manière victorieuſe, particulièrement aux nos. 4, 5, & 6.

Ce qui rend une langue plus facile à chanter, c'eſt la douceur de ſa prononciation, c'eſt le choix & l'arrangement heureux des ſyllabes qui la compoſent. Or, il n'eſt pas douteux que la langue italienne dont la flexibilité va juſqu'à la molleſſe, dont les ſyllabes, où les voyelles abondent, ſuivent une alternation preſque rigoureuſe de longues & de brèves, comme la muſique, ne ſoit par cela ſeul plus favorable à la mélodie que la langue françoiſe & à-peu près toutes les langues modernes. Mais lorſque nos poëtes connoîtront mieux le méchaniſme qui convient à la muſique, nous pourrons reconquérir une partie de ces avantages: nous en avons déjà du côté de l'énergie & de la variété. De célèbres compoſiteurs étrangers, MM. Duni, Gluck, Piccinni, Sacchini, ont dit, ont écrit qu'ils aimoient mieux compoſer ſur la langue françoiſe que ſur la langue italienne. Soignons donc un peu plus nos paroles; attachons-nous davantage à la régularité du mètre, à faire un choix de ſyllabes harmonieuſes & ſonores, & bientôt l'avantage demeurera de notre côté.

« On a fait un art du chant, ajoute Rouſſeau, » c'eſt-à-dire, que des obſervations ſur les voix » qui *chantoient le mieux*, on a compoſé des règles » pour faciliter & perfectionner l'uſage de ce » don naturel ».

Cela n'eſt pas exact. Pour diſtinguer les voix qui *chantoient le mieux*, il falloit qu'on eût déjà l'idée du *mieux*. On a pu l'avoir, cette idée, on a pu ſentir la meilleure manière de *chanter* poſſible, même ſans avoir jamais entendu *chanter*. Il eſt tel ſpectacle où l'acteur qui *chante* le mieux ne *chante* pas encore aſſez bien. Comme la perfection du *chant* conſiſte en deux qualités, l'agrément & l'expreſſion, nous avons pour en juger, deux moyens, l'eſprit & l'oreille: je dis l'eſprit, car quoique ce ſoit le ſentiment qui reçoive les effets de l'expreſſion, il n'appartient qu'à l'eſprit de décider ſi elle eſt juſte; il y a telle expreſſion fauſſe dont on peut très-bien être ému, quand l'eſprit ne ſe hâte pas de l'analyſer.

Ainſi toutes les fois que l'oreille a été flattée par les ſons de la voix *chantante* ſans avoir eu rien à déſirer, & que l'eſprit a jugé ſon expreſſion conforme à celle que le compoſiteur a voulu mettre dans ſa mélodie, on peut dire que le *chant* eſt parfait.

Il ſeroit difficile de donner des règles certaines & invariables ſur l'expreſſion qui dépend entièrement du goût & de l'intelligence, & ſur laquelle on peut être guidé, mais non pas inſtruit. (Voyez *expreſſion*) Quant au méchaniſme par lequel on parvient à flatter l'oreille, il conſiſte dans l'art de porter, de diriger, de ménager ſa voix; (Voyez *voix*) dans une prononciation correcte & marquée, dans une articulation nette, flexible & ſans dureté. L'art de phraſer ſon *chant*, de reſpirer à propos, eſt encore une qualité eſſentielle; mais ce qui importe ſur-tout, c'eſt de ſe défendre de toute affectation; c'eſt ce défaut qui juſqu'ici a empêché le chant de faire autant de progrès que les autres parties de l'exécution muſicale.

Dans notre ancienne muſique on faiſoit conſiſter l'expreſſion dans le renflement forcé de quelques ſons, dans le doublement de quelques conſonnes. Ce n'étoit que de l'affectation.

La muſique & le *chant* italien ſont devenus à la mode, on a voulu imiter les chanteurs de cette nation; mais comme on imite toujours mal, on n'a pris de leur maniere que la caricature; on a traîné les ſons au lieu de les porter; à des préparations faites avec adreſſe, on a ſubſtitué des hoquets déſagréables; on a négligé entièrement l'articulation pour rapprocher la langue françoiſe de la moleſſe italienne; nos chanteurs de ſociété n'ont même plus voulu *chanter* que cette dernière langue, parce qu'ils ont cru en acquérir le droit de ne plus prononcer du tout. C'eſt encore de l'affectation.

M. Gluck, en apportant en France un nouveau genre de muſique, a dû changer la manière de la *chanter*. Au lieu de l'exécution fade & languiſſante qu'on avoit alors, il en a demandé une ferme & rapide; on y a répondu par des facades & des ſons heurtés qu'on a fait paſſer juſques dans le récitatif. On a fait des cris où il ne vouloit que de la force; on a dénaturé le *chant* pour vouloir le rendre expreſſif. Nos chanteurs étoient en deça du vrai point, l'impulſion que M. Gluck leur a donnée les a portés bien au-delà: c'eſt lorſqu'ils auront ſaiſi le juſte milieu, que les françois pourront ſe vanter d'avoir une méthode.

(*M. Framery*).

Digitized by Google

CHANTER. Tous les hommes *chantent*, bien ou mal; & il n'y en a point qui, en donnant une ſuite d'inflexions différentes de la voix, ne *chante*; parce que quelque mauvais que ſoit l'organe, ou quelque peu agréable que ſoit le chant qu'il forme, l'action qui en réſulte alors eſt toujours un chant.

On *chante* ſans articuler des mots, ſans deſſein formé, ſans idée fixe, dans une diſtraction, pour diſſiper l'ennui, pour adoucir les fatigues; c'eſt, de toutes les actions de l'homme, celle qui lui eſt le plus familière, & à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.

Un muet donne des ſons, & forme par conſéquent des chants; ce qui prouve que le chant eſt une expreſſion diſtincte de la parole. Les ſons que peut former un muet peuvent exprimer les ſenſations de douleur ou de plaiſir. Delà il eſt évident que le chant a ſon expreſſion propre, indépendante de celle de l'articulation des paroles. (Voyez *Expreſſion.*)

La voix, d'ailleurs, eſt un inſtrument muſical dont tous les hommes peuvent ſe ſervir ſans le ſecours de maîtres, de principes ou de règles. Une voix, ſans agrément & mal conduite, diſtrait autant de ſon propre ennui la perſonne qui *chante*, qu'une voix ſonore & brillante formée par l'art & le goût. (Voyez *Voix.*) Mais il y a des perſonnes qui, par leur état, ſont obligées à exceller dans la manière de ſe ſervir de cet organe. Sur ce point, comme dans tous les autres arts agréables, la médiocrité, dont les oreilles peu délicates ſe contentent, eſt inſupportable à celles que l'expérience & le goût ont formées. Tous les chanteurs & chanteuſes qui compoſent l'académie royale de muſique ſont dans cette poſition.

L'opéra eſt le lieu d'où la médiocrité, dans la manière de *chanter*, devroit être bannie; parce que c'eſt le lieu où on ne devroit trouver que des modeles dans les différens genres de l'art. Tel eſt le but de ſon établiſſement, & le motif de ſon érection en académie royale de muſique.

Tous les ſujets qui compoſent cette académie devroient donc exceller dans le chant, & nous ne devrions trouver entr'eux d'autres différences que celles que la nature a pu répandre ſur leurs divers organes. Que l'art eſt cependant loin encore de cette perfection! Il n'y a à l'opéra que très-peu de ſujets qui *chantent* d'une manière parfaite; tous les autres, par le défaut d'adreſſe, laiſſent, dans leur manière de *chanter*, une infinité de choſes à deſirer & à reprendre. Preſque jamais les ſons ne ſont donnés ni avec la juſteſſe, ni avec l'aiſance, ni avec les agrémens dont ils ſont ſuſceptibles. On voit par-tout l'effort; & toutes les fois que l'effort ſe montre, l'agrément diſparoit. (Voyez *Chant*, *Chanteur*, **Maître à chanter*, *Voix.*)

Le poëme entier d'un opéra doit être *chanté*; il faut donc que les vers, le fond, la coupe d'un ouvrage de ce genre ſoient lyriques. (Voyez *Coupe*, *Lyrique*, *Opéra.*) (*Cahuſac.*)

CHANTER, quelques perſonnes prétendent qu'on apprendroit plus facilement à chanter ſi au lieu de parcourir d'abord les degrés diatoniques, on commençoit d'abord par les conſonances, dont les rapports plus ſimples ſont plus aiſés à entonner. C'eſt ainſi, diſent-elles, que les intonations de la trompette & du cor ſont d'abord les octaves, les quintes & les autres conſonances, & qu'elles deviennent plus difficiles pour les tons & ſemi-tons. L'expérience ne paroit pas s'accorder à ce raiſonnement, car il eſt conſtant qu'un commençant entonne plus aiſément l'intervalle d'un ton que celui d'une octave, quoique le rapport en ſoit bien plus compoſé: c'eſt que ſi d'un côté le rapport eſt plus ſimple, de l'autre, la modification de l'organe eſt moins grande. Chacun voit que ſi l'ouverture de la glotte, la longueur où la tenſion des cordes gutturales, eſt comme 8, il s'y fait un moindre changement pour les rendre comme 9, que pour les rendre comme 16.

Mais on ne ſauroit diſconvenir qu'il n'y ait dans les degrés de l'octave, en commençant par *ut*, une difficulté d'intonation dans les trois tons de ſuite qui ſe trouvent du *fa* au *ſi*, laquelle donne la torture aux élèves, & retarde la formation de leur oreille. (Voyez *octave* & *ſolfier*) Il ſeroit aiſé de prévenir cet inconvénient, en commençant par une autre note, comme ſeroit *ſol* ou *la*, ou bien en faiſant le *fa* dieze ou le *ſi* bémol.

* J'ai quelques obſervations à faire ſur cet article, employé dans l'ancienne encyclopédie in-4°, ſous le nom de Rouſſeau, mais qui ne me paroit pas être de lui.

Sans doute il ne ſeroit pas poſſible d'apprendre à ſolfier par les rapports les plus ſimples 1 2 3 4 5, ce qui repréſente l'octave, la quinte, la double octave & la dixième ou la tierce; mais il ne l'eſt pas davantage de s'exercer ſur notre gamme qui n'eſt pas celle de la nature, & qui eſt dans pluſieurs tons. La gamme naturelle 8 9 10 11 12 13 14 15 & 16 ne répond pas à nos notes, ut re mi fa ſol la ſi ut, mais aux notes ſuivantes.

ut	re	mi♭	ja	ſol	ta	ja	ſi	ut
8	9	10	11	12	13	14	15	16

dans cette ſérie on voit qu'il n'y a pas trois tons de ſuite du *fa* au *ſi* le ton du véritable *fa* au *ſol* étant moindre que le ton mineur *re mi*, & la tierce *ſol ſi* étant ſéparée par deux notes intermédiaires *ta* & *ja*.

Cette gamme ſeroit peut-être auſſi difficile à entonner que la nôtre; d'ailleurs étant étrangère à notre ſyſtême moderne, il ne faut pas s'en occuper; mais il me ſemble qu'on remédieroit à tout inconvénient en apprenant à ſolfier par des intervalles harmoniques & conſonnans, comme tierce, quinte, ſixte & octave. Ut mi ſol, ut mi la, ſont des chants

Digitized by Google

très-faciles à entonner ; on parcourroit enſuite les intervalles diſſonans, ſeconde, quarte & ſeptieme, fauſſe quinte & triton. L'oreille ainſi s'accoutumeroit peu-à-peu à toute eſpèce d'intervalle, au lieu de ſe rompre ſur le chant arbitraire de la gamme, que l'oreille a de la peine à concevoir & le goſier à former. (V. *ſolfier*).

(*M. Framery*).

CHANTER. La voix humaine eſt deſtinée par la nature a deux uſages très-différens, celui de la parole & celui du chant. Le premier demande peu d'étude. L'homme apprend facilement, & par l'imitation ſeule, à parler avec netteté, & même avec grace. Le ſecond exige une culture particulière. Le chant naturel eſt informe, l'imitation le polit, l'art & la méthode le perfectionnent.

Chez les anciens, l'art du chant dut ſe borner à donner à la voix le plus de juſteſſe, de force & de douceur, & à la prononciation le plus de netteté qu'il étoit poſſible. La muſique étant preſque toute ſyllabique, & réglée dans ſes mouvemens par le rhythme des vers, faire entendre clairement chaque ſyllabe, & entonner juſte chaque note, devoit être tout le ſoin du chanteur ; du moins relativement au méchaniſme de la voix.

Il n'en a pas été ainſi dans la muſique moderne. Le plain-chant qui lui a donné naiſſance, n'ayant aucun égard à la proſodie ; procédant en général par des notes très-lentes & des ſons très-prolongés, & liant ſouvent enſemble pluſieurs de ces ſons, ſur la même ſyllabe, a néceſſité tout un autre développement du méchaniſme vocal. On a dû s'appercevoir de bonne heure qu'il ne ſuffiſoit pas d'avoir l'haleine aſſez forte pour ſoutenir une longue tenue ou pour achever, ſans l'interrompre, une longue prolation ; mais qu'il falloit encore, pour mettre dans le chant de la variété & de l'expreſſion, diminuer & renforcer à volonté le ſon par des degrés quelquefois rapides & quelquefois preſqu'inſenſibles ; que ce n'étoit pas aſſez de paſſer avec juſteſſe d'un intervalle à un autre, mais qu'il étoit néceſſaire, quelque ſéparés que fuſſent ces deux intervalles, de conduire la voix de l'un à l'autre ſans ſaccade, ſans interruption, & cependant ſans faire entendre, d'une manière appréciable à l'oreille, les ſons intermédiaires, &c.

Lors même que le plain-chant s'exécutoit encore à l'uniſſon, il falloit que les chanteurs fuſſent infiniment maîtres de leurs voix pour donner enſemble aux mêmes notes les mêmes inflexions, ſur-tout dans les prolations & les paſſages qui ſe trainoient quelquefois longuement ſur les mêmes ſyllabes, & où la moindre inégalité dans les voix eût été très-choquante.

L'invention du contrepoint rendit cette égalité, cet équilibre entre les differentes parties encore plus difficiles & en même temps plus néceſſaires. Répétant tour à tour les mêmes paſſages dans les imitations, les canons & les fugues, les chanteurs furent encore plus obligés de ſe faire une même méthode qui eût des principes communs à toutes les voix, & qui les rapprochât, pour ainſi dire, en ôtant aux voix graves leur dureté, aux aigues, leur aigreur ; en les fondant, en quelque ſorte, les unes avec les autres, ſans cependant les confondre, & ſans leur faire paſſer les limites qui leur ſont aſſignées par la nature.

La muſique profane s'écarta d'abord ſi peu de celle de l'égliſe, qu'à peu de choſes près elle exigea des chanteurs les mêmes études & les mêmes talens. Mais bientôt le chant s'y donna plus de licences, les roulades s'y introduiſirent. Lors même que le compoſiteur n'y en avoit pas mis, le chanteur ſe permit de décompoſer les ſimples notes du chant, & d'y ſubſtituer de petits groupes de notes rapides, qui tenoient la même place dans la meſure & dans l'harmonie, mais qui rendoient le chant plus orné, & donnoient à la voix plus de moyens de briller. Les trilles ſe multiplièrent ; la fin de preſque toutes les phraſes de chant fut marquée par des repos ſur leſquels un virtuoſe habile ſe plut à déployer l'agilité de ſa voix, & ſon goût pour l'invention des traits & des roulades.

La mélodie encore naiſſante étoit pour ainſi dire étouffée ſous les ornemens. Mais dans l'heureuſe révolution que la muſique éprouva en Italie au XVII ſiècle, le chant ſe dégagea de cette multitude gothique d'agrémens, & de ces recherches pénibles dont il s'étoit laiſſé défigurer. Toutes les principales villes d'Italie ouvrirent des écoles devenues fameuſes par les ſuccès rapides des maîtres & des élèves.

Modene eut celle de *Franceſco Peli* ; Gênes celle de *Giovanni Paita*, qui fut nommé dans ſon temps l'Orphée & le Baille de la ligurie, parce qu'il excelloit également dans le chant & dans la danſe. Veniſe eut pour chefs d'école le *Gaſparini* & le *Lotti*. Rome, où l'exécution particulière de la muſique ſacrée avoit dès-long-temps introduit la néceſſité des études & des maîtres, floriſſoit alors par les talens induſtrieux de *Fedi* & de *Giuſeppe Amadori*. Unis d'une amitié fraternelle avec d'autres artiſtes habiles dans l'art du chant, des inſtrumens & de la compoſition, (exemple trop rare dans l'empire des arts & des lettres) ils ſe communiquoient mutuellement leurs ſentimens ; ils expoſoient leurs obſervations au jugement commun ; & chacun retiroit de cet uſage des lumières abondantes pour corriger ſes propres défauts, améliorer le plan d'éducation muſicale, & reculer les bornes de l'art.

Une preuve de l'attention & du zèle de ces excellens maîtres, eſt la coutume qu'ils avoient établie, comme le rapporte Bontempi, illuſtre élève de l'Ecole Romaine, de mener ſe promener leurs diſciples hors des murs de Rome, dans un lieu où ſe trouve un rocher fameux par l'écho qui répète pluſieurs fois les mêmes paroles. Là, à l'exemple de Démoſthène, qui alloit, dit-on, tous les jours, ſur les bords de la mer, afin de corriger le défaut qu'il avoit de balbutier, en luttant avec le bruit

bruit des flots, ils exerçoient ces jeunes gens en les faisant *chanter* en face du rocher, qui répétoit distinctement les modulations, leur montroit évidemment leurs défauts, & les aidoit à s'en corriger plus facilement.

Francesco Brivio fut célèbre à Milan, & *Francesco Redi* à Florence. (Ce *Redi* n'est pas le même que le fameux poëte.) Mais les deux villes qui, sur la fin de ce même siècle, devinrent pour ainsi dire les métropoles du chant, furent Naples & Bologne.

L'école de Bologne, fondée par *Pistocchi*, se distingua par la méthode d'enseignement, par la variété des styles & par le nombre des habiles élèves qui en sortirent. Le célèbre *Bernacchi* en devint le chef. Quoiqu'il eût une voix foible & peu agréable, il fit tant à force d'étude, qu'il parvint à l'assouplir, & qu'il devint un des premiers chanteurs de son tems, pour l'égalité des sons, l'art de graduer son haleine, la beauté des ornemens, & la manière adroite d'exécuter les cadences. Raff, Tedeschi, Guarducci, Mancini, & tant d'autres ont assez prouvé l'habileté de leur maître.

C'est cependant à lui que le Comte Algarotti, dans son essai sur l'opéra, impute l'origine de la décadence du chant. Il le nomme très-injustement le chef d'école & le *Marini* de la licence moderne. Il se trompe; le relâchement & les abus dont il a raison de se plaindre pourroient plutôt être imputés au *Pasi*, élève de Pistocchi. C'est lui qui introduisit dans cette école une surabondance de traits, de passages recherchés, de trilles, & de mille autres ornemens qui plaisoient en lui, parce que cette manière lui étoit propre, mais qui dégénérèrent en abus, lorsqu'ils furent imités par des chanteurs moins habiles.

Naples, si justement renommée dans les fastes de la musique moderne, eut une foule de maîtres & d'écoles qu'il seroit trop long de compter. Les plus distinguées furent celles de *Leonardo Leo*, de *Domenico Egizio*, de *Francesco Feo*, d'*Alessandro Scarlatti*, & de *Nicolo Porporo*. Ces maîtres, aussi profonds dans la théorie & dans la pratique du contrepoint, que dans la méthode & l'art du chant, produisirent cette foule de disciples qui se firent bientôt admirer en Europe comme des prodiges de mélodie. Deux sur-tout remplirent tous les théâtres d'étonnement & d'admiration.

Le premier fut *Baldassarro Ferri* de Pérouse; le même dont J. J. Rousseau parle avec tant d'éloge, à l'article *voix*, & dont il cite le talent singulier de monter & de descendre deux octaves par tous les degrés chromatiques, avec un *trille* continuel, & sans reprendre haleine, en conservant une justesse si parfaite, que n'étant pas d'abord accompagné de l'orchestre, à quelque note que les instrumens voulussent l'attendre ils se trouvent d'accord avec lui. Il fut élevé à Naples & à Rome, & mourut fort jeune. On conserve encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitoit ce chanteur divin. Cet enthousiasme étoit général, & se manifesta souvent par les démonstrations les plus recherchées & les plus extraordinaires: quelquefois on faisoit pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avoit seulement chanté une cantate. A Florence, où il avoit été appellé, une troupe nombreuse de personnes de distinction de l'un & de l'autre sexe, alla le recevoir à trois milles de la ville, & lui servit de cortège. Un jour qu'il avoit représenté à Londres le rôle de Zéphire, un masque inconnu lui offrit en sortant une émeraude d'un grand prix. On a son portrait gravé avec ces mots pour légende: *qui fecit mirabilia multa*; & une médaille frappée pour lui, portant d'un côté sa tête couronnée de laurier, & de l'autre, un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec la lyre d'Arion qui descend du ciel.

Le second est le Chevalier *Carlo Broschi*, si connu sous le nom de *Farinelli*. Il naquit à Naples, où il apprit les premiers élémens de son art, sous *Scarlati* & *Porpora*. Aucun chanteur n'a peut être jamais reçu de la nature des cordes plus fortes & en même temps plus flexibles, un timbre plus sonore, ni une plus grande étendue de voix. Une imagination créatrice, jointe à une souplesse d'organe à toute épreuve, le mettoit en état d'inventer mille formes de chant inconnues & agréables. Un art infini secondoit un si beau naturel. L'intonation la plus parfaite, une agilité incomparable, une adresse inouie dans les trilles; la richesse & la sobriété des ornemens; une excellence égale dans le style léger & dans le pathétique; l'art de graduer avec exactitude l'élévation & la diminution de la voix, selon le caractère du sentiment qu'il avoit à peindre; telles furent les qualités qu'on reconnut généralement en lui. Après s'être fait admirer en Italie, en Allemagne, en Angleterre, & même en France, malgré les préjugés qu'on y avoit alors contre la musique italienne, il fut appellé en Espagne, non plus pour les plaisirs du public, mais pour ceux du Monarque.

Il n'est pas étranger, il est peut-être même essentiel à un ouvrage sur la musique, de donner quelques détails sur l'incroyable fortune de ce chanteur. Philippe V fut attaqué, comme on sait, d'un affoiblissement, & même d'une sorte d'aliénation d'esprit, qui le rendit totalement incapable d'affaires. La Reine, après avoir en vain fait employer tous les moyens connus pour le guérir, résolut d'essayer sur lui le pouvoir & les effets de la musique, auxquels le Roi étoit fort sensible. Farinelli venoit d'arriver à Madrid, où sa grande réputation l'avoit précédé. La Reine le fit appeller à un concert placé dans une chambre qui joignoit l'appartement du Roi, & l'engagea à *chanter* les plus beaux & les plus touchans de ses airs. Au premier, Philippe parut surpris, ensuite ému. A la fin du second, il ordonna qu'on fît entrer le virtuose, qu'il combla d'éloges

& de careſſes. Il lui demanda comment il pouvoit aſſez récompenſer tant de talens, & l'aſſu a qu'il ne lui refuſeroit rien. Farinelli, qui étoit prévenu, pria ſeulement Sa Majeſté de ſe faire raſer & habiller, ce qu'Elle n'avoit pas fait depuis long-temps, & de tâcher de paroître au Conſeil comme à ſon ordinaire. Depuis ce temps la maladie du Roi diminua ſenſiblement, & le chanteur eut tout l'honneur de cette cure.

Dès-lors le Roi ne put plus ſe paſſer de lui; il lui accorda une penſion de 80,000 livres, & le fit Chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il l'éleva enfin à un tel degré de faveur, que Farinelli étoit regardé comme ſon premier Miniſtre. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'eſt qu'au lieu d'être étourdi & énivré de ſon élévation, il n'oublia jamais qu'il n'étoit qu'un muſicien. Il mit tant de modeſtie & d'égards dans ſes relations avec les Nobles de la Cour d'Eſpagne, que perſonne n'envia ſa faveur, & qu'il obtint même l'eſtime & la confiance générales.

Son crédit fut à-peu-près le même ſous le ſucceſſeur de Philippe, Ferdinand VI, qui ajouta l'ordre de *Calatrava* à celui de Saint-Jacques, dont Farinelli étoit déjà décoré. Mais à l'avénement du dernier Roi, en 1759, le nouveau Monarque & le nouveau Miniſtre n'étant favorables ni à la muſique, ni aux établiſſemens du régne précédent, Farinelli eut ordre de retourner en Italie. Sa penſion lui fut cependant continuée, & il eut la permiſſion d'emporter tous ſes effets. Il partit d'Eſpagne, où il étoit reſté vingt ans: après avoir viſité Naples, ſa patrie, il alla ſe fixer à Bologne, en 1761. Il fit bâtir dans les environs un palais ſuperbe, où il a paſſé le reſte de ſa vie, chéri des habitans de Bologne, viſité par les plus illuſtres voyageurs, & toujours auſſi ſimple, auſſi modeſte dans ſon opulence, qu'il l'avoit été dans ſa faveur à la Cour. Il y eſt mort en 1782, âgé de plus de 80 ans.

Il eut pour rival, dans une partie de ſa carrière muſicale, le célèbre *Caffarelli*, qui l'égala peut-être en réputation & en talens, mais non pas en honnêteté & en modeſtie. Porpora, qui déteſtoit ſon inſolence, le regardoit cependant comme le plus grand chanteur qu'eût jamais produit l'Italie. Il parut pour la première fois à Rome, en 1726, dans l'opéra de *Valdemaro*; delà il fut ſucceſſivement appellé dans toute l'Italie, & bientôt dans toutes les principales villes de l'Europe.

En 1753, le Maréchal de Richelieu le fit venir en France pour ſatisfaire la curioſité de la Dauphine, qui avoit témoigné un extrême deſir de l'entendre. Avant de retourner à Naples, il chanta une ſeule fois au concert ſpirituel, & quelques amateurs ſe ſouviennent encore de la ſenſation qu'il y fit. Il amaſſa de grandes richeſſes, dont il jouit longtemps à Naples, dans une maiſon magnifique qu'il y avoit bâtie, & ſur laquelle on liſoit cette inſcription: *Amphion Thebas, ego domum*. Il y eſt mort en 1783, après avoir acheté un duché pour ſon neveu, qu'il a fait ſon héritier, & qui porte maintenant le titre de Duc de *Santo dorato*. (Docteur Burney, *hiſt. gén. de la muſique.*)

Dans le même temps, Eliſi, Giziello, Manzoli, enſuite Guadagni, Guarducci, & pluſieurs autres plus ou moins fameux, remplirent les théâtres italiens & étrangers. Pacchierotti & Marcheſi ont ſoutenu dans ces derniers temps la réputation des écoles d'Italie. Marcheſi paſſe aujourd'hui pour le premier chanteur de l'europe.

Un nombre infini d'excellentes cantatrices ſe ſont ſuccédées ſans interruption, depuis près d'un ſiècle. Le nom des Gabrieli, des Mingotti, des de Amicis, a été célèbre avant celui des Aguyari, des Danzi, des Mara, des Todi. Elles avoient été précédées par des talens peut-être auſſi diſtingués, & plus étonnans encore, parcequ'ils étoient les premiers, & que dans un art tout nouveau ils atteignoient à une perfection qu'on a pu à peine égaler depuis. A cette première époque, deux ou trois cantatrices ſe partagèrent ſur tout les ſuffrages. Leur éloge ne peut être ici déplacé: il eſt intéreſſant de fixer les yeux ſur celles qui ont pour ainſi dire ouvert la route, & d'en rappeller le ſouvenir. Des talens ſi brillans, mais ſi paſſagers, ne laiſſent après eux aucune trace que ce vain bruit de louanges.

Vittoria Teſi, de Florence, élève de *Redi* & de *Campeggi*, réunit à l'inflexion de voix la plus pathétique, à l'intonation la plus juſte, à une prononciation claire, diſtincte, ſonore, au port le plus noble & le plus diſtingué, une connoiſſance de la ſcène, une action admirable, une expreſſion ſurprenante de tous les différens caractères. Elle fut non-ſeulement la meilleure cantatrice, mais auſſi la première actrice de cet âge.

Fauſtina Bordoni, de Veniſe, élève de Gaſparini, excellent contrepointiſte, devint également célèbre par ſon propre mérite & par le bonheur d'être l'épouſe du fameux Haſſe, plus connu en Italie ſous le nom de *Saſſone*. Agilité de voix ſans exemple, facilité ſans égale, légéreté dans les paſſages, adreſſe infinie à conſerver & à reprendre ſon haleine, inflexions de voix neuves & brillantes, mille autres qualités enfin dont le prix & la rareté firent l'étonnement de tous les connoiſſeurs, ont rendu le nom de cette cantatrice immortel comme celui de ſon époux.

A ces deux célèbres virtuoſes joignons-en une troiſième, moins diſtinguée par la perfection de ſon chant que par un autre mérite plus reſpectable aux yeux du philoſophe. On connoit les malheurs dont Metaſtaſe fut accablé dans ſa jeuneſſe, après la mort de ſon premier bienfaiteur Gravina. Non-ſeulement on lui refuſa un miſérable emploi pour vivre, non ſeulement il ſe vit prêt à périr de faim, mais ce qui fait frémir tous les cœurs ſenſibles, en Italie, dans cette ville même qui devroit être auſſi fière de l'avoir produit qu'elle l'eſt de ſon capitole & de ſes anciens triomphes, il eut à ſubir

une procédure ignominieuſe. L'Europe auroit perdu pour toujours ce grand poete, ſi la fameuſe cantatrice Marianna Bulgarina ne l'eût retiré de l'indigence & ne l'eût rendu à la vie. Cette œuvre de l'amour & de la généroſité mérite d'être inſcrite dans les faſtes, trop peu remplis, des vertus humaines, & dénoncée à la reconnoiſſance éternelle des arts. (*Arteaga, Revolutions du Théâtre Lyrique.*)

Il s'en faut beaucoup que ce ſoient là tous les chanteurs & toutes les cantatrices célèbres qu'a produits l'Italie. Ce n'eſt même qu'une partie de ceux du premier rang; mais il ſeroit inutile d'augmenter cette liſte. Il ſeroit très-utile en revanche d'expliquer par quelle méthode les écoles italiennes ſont depuis ſi long-tems la ſource inépuiſable de ces talens prodigieux. Maintenant que les préjugés nationaux ſont détruits, qu'en France on eſt déſabuſé de la chimère d'une muſique françoiſe, & que nos chanteurs tâchent preſque tous de bonne foi d'imiter les chanteurs d'Italie, ce ſeroit rendre ſervice à l'art que d'en dévoiler les ſecrets; nous pourrions trouver dans pluſieurs traités italiens, dans les conſeils d'habiles profeſſeurs, & dans les converſations d'un grand maître, les lumières qui nous manqueroient pour remplir cette tâche; mais nous ſerions un ouvrage & non pas un article. Pour nous renfermer dans de juſtes bornes, contentons-nous de jetter rapidement quelques réflexions & quelques principes.

On veut imiter les chanteurs italiens, on les écoute attentivement: on retient quelques paſſages, quelques ornemens, quelques-uns de ces *rifiorimenti del canto*, dont ils abuſent quelquefois par trop de facilité, mais qui deviennent ridicules quand cette facilité y manque: on les tranſporte ſur notre langue, dont l'auſtérité peut en effet être adoucie, mais jamais au point de ſe donner impunément les mêmes licences que la langue italienne. On ſe croit alors égal ou même ſupérieur à ce qu'on imite ſi mal, & l'on parle fort légerement, quelquefois même avec mépris, de ces talens ſi vantés que l'on croit ſi aiſé d'acquérir.

Qu'eſt on cependant aux yeux des vrais connoiſſeurs? un ſinge mal-adroit, un miſérable perroquet; on eſt enfin pour le chant ce que ſeroit pour la danſe un homme aſſez ſouple, aſſez agile, mais dépourvu de tout principe, qui, voyant tous les jours danſer un Veſtris, un Gardel, parviendroit à ſaiſir quelques-uns de leurs pas, de leurs élans, de leurs geſtes, & qui, les plaçant de travers au milieu d'un bal, croiroit égaler ſes modèles.

Ces ornemens, ces *rifiorimenti*, plus ou moins difficiles à ſaiſir, ne ſont pas le fond de l'art du chant; ils en ſont, ſi l'on veut, le perfectionnement; mais on peut dire qu'ils ſont plutôt luxe que richeſſe.

La véritable richeſſe du chant eſt la juſteſſe & la rondeur des ſons, l'étendue naturelle ou artificielle de la voix, l'art de la renforcer & de l'adoucir à volonté, celui de la faire ſortir pure, large, pleine, & dégagée de toute influence gutturale & naſale, celui de ménager l'haleine, de la prolonger au-delà de ſa durée ordinaire, & de la reprendre imperceptiblement; celui de lier les ſons entr'eux, de les enfler & de les diminuer par dégrés inſenſibles; celui de paſſer avec adreſſe de la voix de poitrine à celle de tête & réciproquement, & de travailler tellement les plus hauts ſons de la première & les plus bas de la ſeconde, qu'en ſe ſuccédant ils paroiſſent de la même force & du même volume: c'eſt enſuite une belle articulation, une prononciation nette & diſtincte; c'eſt enfin une ſorte de déclamation chantante dont la ſource eſt dans l'ame, & qui donne à la muſique expreſſive, de quelque caractère qu'elle ſoit, le genre d'expreſſion qui lui convient.

Voilà une légère eſquiſſe de ce qu'il faut acquérir avant que de paſſer aux agrémens du chant. Lorſqu'une étude longue & conſtante vous aura rendu maître de tous ces points eſſentiels qui ſont le corps de l'art, vous y joindrez facilement ce qui n'en eſt que la parure: mais ſi c'eſt par cette parure que vous voulez commencer, elle ſera toujours incomplette, compoſée de piéces mal aſſorties & placées au haſard: vous n'aurez qu'un habit d'arlequin, d'autant plus ridicule qu'il ſera vuide, & qu'on s'appercevra facilement qu'il n'y a rien deſſous.

Si vous vous ſentez le courage d'entreprendre la véritable étude de l'art du chant, ſi vous êtes aſſez jeune pour avoir cette ſoupleſſe d'organes qui ſe prête également à acquérir & à prendre des habitudes, efforcez-vous d'abord d'oublier tout ce que vous croyez ſavoir. Je ne vous dirai pas de faire & de répéter ſouvent la gamme, vous n'en êtes pas encore là. Avez-vous une voix de tenore? commencez par vous aſſurer des ſons qu'elle poſſéde réellement, & de ſa véritable étendue. Pour cela, choiſiſſez le ſon qui vous eſt le plus naturel & le plus facile: ce ſera un *ſol* par exemple: donnez ce *ſol* de toute la force de votre voix, mais ſans ſerrer la gorge, ſans chercher ce qu'on appelle en France du mordant, & ce qui mord en effet les oreilles ſenſibles. Faites ſortir le ſon, comme je l'ai dit plus haut, pur, large, plein, *& dégagé de toute influence gutturale & naſale.*

Deſcendez enſuite un ton plus bas, & tâchez d'entonner le *fa* de la même manière. Delà paſſez au *mi*, & voyez bien ſi votre voix ne commence point à foiblir, à vaciller, à ſortir avec moins de juſteſſe, de pléniude & de rondeur. Je ſuppoſe qu'elle deſcende ainſi juſqu'au *re*; mais que ſi vous voulez la faire aller plus bas, vous trouvez déjà quelqu'obſtacle & quelque difficulté: arrêtez-vous là; tenez-vous pour dit que l'*ut* grave

n'eſt pas encore à votre portée, & bornez-vous à la quarte *re*, *mi*, *fa*, *ſol*.

Faites en montant le même exercice & les mêmes eſſais : aſſurez-vous ſucceſſivement du *la*, du *ſi*, de l'*ut*, & s'il ſe peut du *re*. Si le *mi* vous arrête, ne vous y obſtinez pas. Vous voilà poſſeſſeur d'une octave ; bien des chanteurs célèbres étoient moins riches en commençant.

Cette octave peut ſuffire long-tems à vos leçons ; mais terminez-les toujours en tâchant d'acquérir quelqu'un des ſons qui vous manquent. Eſſayez premièrement le paſſage du *re* grave à l'*ut*, aſſurez & renforcez peu-à-peu votre voix ſur cette note : ce que vous ne pouvez acquérir à votre premier eſſai, tentez-le une ſeconde, une troiſième, & s'il le faut une vingtième fois. L'acquiſition d'une note auſſi juſte, auſſi pleine, auſſi parfaite que celles de votre première octave, vous coûtât-elle un mois, ce mois ne ſeroit pas perdu.

Faites le même travail en ſens contraire pour monter d'une note au-deſſus du *re* que vous croyiez à l'aigu la limite de votre voix ; quand vous aurez gagné ce *mi*, ayant à votre diſpoſition une dixième complette, étendez-y vos exercices & vos ſolfèges, & tâchez, en ſuivant toujours cette méthode, d'y ajouter encore de nouveaux ſons.

Ces exercices, qu'on peut faire ſur une dixième & même ſur une octave, ſont auſſi nombreux qu'utiles ; il ſuffira d'en indiquer quelques-uns.

1°. Déployer ſur chaque note, en commençant par la plus grave, toute l'étendue de ſa voix & de ſon haleine, non pas en ſoutenant également le ſon, mais en le donnant d'abord le plus foible qu'il eſt poſſible, en l'augmentant par degrés juſqu'à ſa plus grande force, & le diminuant enſuite graduellement juſqu'à ſon extinction preſque totale, enſorte que la voix parcoure en quelque ſorte la forme d'une rhomboïde extrêmement prolongée.

2°. Monter diatoniquement les degrés de l'octave, en liant bien les ſons, & paſſant lentement de l'un à l'autre : ne reprendre haleine qu'après le quatrième, & lier de la même manière les quatre autres. Il faut pour cela vocaliſer & non ſolfier, c'eſt-à-dire, qu'au lieu du nom des notes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, &c. on doit ſeulement faire entendre la voyelle *a*, qui eſt la plus ſonore & la plus favorable à la voix. Comme il n'eſt pas ici queſtion d'apprendre la muſique, mais le chant, & qu'il ne s'agit pas de la connoiſſance des notes, mais de la beauté des ſons, tous les exercices doivent ſe faire en vocaliſant.

3°. Deſcendre diatoniquement l'octave, en ſuivant la même méthode.

4°. Pratiquer les ſauts de tierce, de quarte, de quinte, de ſixte, de ſeptième, d'octave, &c. aſcendantes & deſcendantes, toujours en vocaliſant par *a*, & tâchant de porter la voix dans tous ces intervalles avec autant de ſûreté, de liaiſon & d'égalité qu'on l'a fait dans l'aſcenſion & la deſcente diatonique.

5°. Monter chromatiquement toute l'échelle, & la deſcendre de même. Cette leçon eſt d'une grande importance pour la juſteſſe de l'intonation ; & comme elle eſt auſſi difficile qu'importante, il ne faut point regretter d'y conſacrer beaucoup de tems. En cette occaſion, comme en bien d'autres, le ſûr moyen de le perdre eſt de le trop épargner.

Ne pouſſons pas plus loin l'eſquiſſe de ces leçons élémentaires ; mais ſi l'on veut comprendre combien il eſt eſſentiel de s'y arrêter long-tems, & quels progrès on peut faire en s'y conſacrant tout entier, qu'on ſe rappelle quelquefois le trait ſuivant.

Un maître italien prend en amitié un jeune *caſtrato* ſon élève. Il lui demande s'il ſe ſent le courage de ſuivre conſtamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuſe qu'elle puiſſe lui paroître.

D'après ſa réponſe affirmative, il note ſur une page de papier reglé ces ſimples élémens, ſuivis de quelques autres preſqu'auſſi ſimples ; ſeulement ſur les dernières lignes il place des trilles, des notes grouppées & des paſſages de différentes eſpèces, contenant les principales difficultés du chant.

Cette feuille occupe ſeule pendant un an l'écolier & le maître : l'année ſuivante y eſt encore conſacrée. A la troiſième on ne parle point de la changer. Le jeune homme commence à murmurer ; mais le maître lui rappelle ſa promeſſe. La quatrième année s'écoule, la cinquième la ſuit, & toujours l'éternelle feuille. A la ſixième année on ne la quitta point encore, mais on y joignit des leçons d'articulation, de prononciation, & enfin de déclamation : à la fin de cette année, l'élève qui ne croyoit encore en être qu'aux élémens, fut bien ſurpris quand le maître lui dit : *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre : tu es le premier chanteur de l'Italie & du monde* : & il diſoit vrai ; car ce chanteur étoit *Caſarelli*. (*M. Ginguené.*)

CHANTERELLE. *ſ. f.* Celle des cordes du violon, & des inſtrumens ſemblables, qui a le ſon le plus aigu. On dit d'une ſymphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, lorſqu'elle ne roule qu'entre les ſons de cette corde & ceux qui lui ſont les plus voiſins, comme ſont preſque toutes les parties de violon des opéra de Lully & des ſymphonies de ſon tems. (*J. J. Rouſſeau.*)

CHANTEUR, muſicien qui chante dans un concert. (*J. J. Rouſſeau.*)

Digitized by Google

* Cette définition que Rouſſeau met en oppoſition avec celle de chantre, article ci-après, n'eſt pas fort juſte. Aſſurément celui qui fait métier de chanter au théâtre eſt un *chanteur* auſſi bien que celui qui chante dans un concert; & au contraire l'amateur qui chante au concert n'eſt pas à proprement parler un *chanteur*. Un *chanteur*, une *chanteuſe* ſont donc ceux qui font profeſſion de chanter, quelque part que ce ſoit. Seulement ceux qui ſont gagés dans nos égliſes pour chanter habituellement au chœur s'appellent chantres. Un *chanteur* de l'opéra, par exemple, qui, dans quelque cas particulier, chanteroit dans une égliſe, n'auroit pas pour cela le titre de chantre. Ainſi ce ſeroit une diſtinction plus juſte de nommer *chanteur* celui qui chante de la muſique proprement dite, & chantre celui qui exécute le plain-chant

Quant aux qualités néceſſaires pour former un bon *chanteur*, voyez ci-deſſus l'article chanter. Nous y ajouterons ſeulement que la méthode ne doit pas être la même pour les trois différentes eſpèces de voix marquées par la nature; ſavoir, les deſſus, les tailles & les baſſes. Il y a, ſans doute, des principes généraux communs à ces trois genres. Mais il y a auſſi des nuances particulières à chacun d'eux. La voix de deſſus, par exemple, naturellement facile, légère & ſenſible, eſt plus ſuſceptible d'ornement, & peut ſe prêter également à tout ce que la volubilité a de plus rapide, à tout ce que le pathétique a de plus déchirant. La taille, cette voix naturelle de l'homme ſur-tout dans la jeuneſſe, doit être plus grave, plus majeſtueuſe, par conſéquent plus ſobre d'ornemens. Quoi qu'elle puiſſe auſſi s'allier avec le pathétique, elle ne doit pas s'y livrer avec autant d'abandon. L'homme le plus affecté ne doit pas pleurer comme une femme. Les loix des convenances ſont encore plus ſévères pour les baſſes. Ce genre de voix, qui appartient ſpécialement à l'âge mûr & à la vieilleſſe des hommes, doit être ferme & franche. Elle doit preſque toujours attaquer directement les ſons, & il lui eſt rarement permis d'orner ſon chant La légereté des deſſus & des tailles lui eſt interdite. Elle fait quelquefois des roulades, mais ſeulement dans des momens de force & comme pour exprimer la violence. Le roulement du tonnerre ne reſſemble point aux trilles des roſſignols.

Ces différentes nuances, autrefois bien diſtinctes en Italie où elles commencent à s'effacer, ne ſont pas aſſez connues en France. (*M. Framery.*)

CHANTEUR, EUSE, *ſ.* (*muſicien.*) acteur de l'opéra, qui récite, exécute, joue les rôles, ou qui chante dans les chœurs des tragédies & des ballets mis en muſique.

Les *chanteurs* de l'opéra ſont donc diviſés en récitans & en choriſtes, & les uns & les autres ſont diſtingués par la partie qu'ils exécutent; il y a des *chanteurs* hautes-contres, tailles, baſſes-tailles; des *chanteuſes* premiers & ſeconds deſſus. (Voyez *tous ces différens mots, & l'article Partie*).

Parmi ceux qui exécutent les rôles, il y a encore une très-grande différence entre les premiers *chanteurs* & ceux qui, en leur abſence (par maladie ou défaut de zele,) les remplacent, & qu'on nomme *doubles*.

Les *chanteurs* qui jouent les premiers rôles ſont, pour l'ordinaire, les favoris du public; les doubles en ſont les objets de déplaiſance. On dit communément: *cet opéra n'ira pas loin, il eſt en double*.

L'opéra de Paris eſt compoſé actuellement de 28 *chanteurs* ou *chanteuſes* récitans, & de plus de cinquante *chanteurs* & *chanteuſes* pour les chœurs. (Voyez *Chœurs.*) On leur donne communément le nom d'*acteurs* & d'*actrices de l'opéra*; & ils prennent la qualité d'*ordinaires de l'académie royale de muſique*. Les exécutans dans l'orcheſtre & dans les chœurs prennent auſſi la même qualité. (Voyez *Opéra* & *Orcheſtre.*)

En conformité des *lettres-patentes du 28 juin* 1669, par leſquelles l'académie royale de muſique a été créée, & des *nouvelles lettres données le mois de mars* 1671, les *chanteurs & chanteuſes* de l'opéra ne dérogent point: lorſqu'ils ſont d'extraction noble, ils continuent à jouir des privileges & de tous les droits de la nobleſſe (aſſez inutile aujourd'hui).

Les *chanteurs* & les *chanteuſes* qui exécutent des concerts chez le Roi & chez la Reine ſont appellés *ordinaires de la muſique de la chambre du Roi*. Lorſque Louis XIV donnoit des fêtes ſur l'eau, il diſoit, avant qu'on commençât le concert: *je permets à mes muſiciens de ſe couvrir, mais ſeulement à ceux qui chantent.*

Il y a à la chapelle du Roi pluſieurs *caſtrati* qu'on tire de bonne heure des écoles d'Italie, & qui *chantent* dans les motets les parties de deſſus. Louis XIV avoit des bontés particulières pour eux; il leur permettoit la chaſſe dans ſes capitaineries, & leur parloit quelquefois avec humanité. Ce grand roi prenoit plaiſir à conſoler ces malheureux de la barbarie de leurs peres. (Voyez *Caſtrati, Chant, Chantre, Exécution, Opera.*)

(*Cahuſac.*)

CHANTRE. *ſ. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les égliſes catholiques s'appellent *chantres*. On ne dit point *chanteur* à l'égliſe, ni *chantre* dans un concert.

Chez les réformés on appelle *chantre* celui qui entonne & ſoutient le chant des pſeaumes dans le temple; il eſt aſſis au-deſſous de la chaire du miniſtre ſur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer ſur celle de tout le peuple, & de ſe faire entendre juſqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni proſodie ni meſure dans notre maniere de chanter les pſeaumes, &

Digitized by Google

que le chant en ſoit ſi lent qu'il eſt facile à chacun de le ſuivre, il me ſemble qu'il ſeroit néceſſaire que le *chantre* marquât une ſorte de meſure. La raiſon en eſt, que le *chantre* ſe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'égliſe, & le ſon parcourant aſſez lentement ces grands intervalles, ſa voix ſe fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre ton, & commencé d'autres notes; ce qui devient d'autant plus ſenſible en certains lieux, que le ſon arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où eſt le *chantre* la maſſe d'air qui remplit le temple ſe trouve partagée à la fois en divers ſons fort diſcordans qui enjambent ſans ceſſe les uns ſur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *chantre*, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or le remède à cet inconvénient me paroît très-ſimple; car comme les rayons viſuels ſe communiquent à l'inſtant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une viteſſe incomparablement plus grande que celle avec laquelle le ſon ſe tranſmet du corps ſonore à l'oreille, il ſuffit de ſubſtituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du temple, un chant bien ſimultané & parfaitement d'accord Il ne faut pour cela que placer le *chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de ſa fonction, de manière qu'il ſoit à la vue de tout le monde, & qu'il ſe ſerve d'un bâton de meſure dont le mouvement s'apperçoive aiſément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger aſſez la première note, pour que l'intonation en ſoit par-tout entendue avant qu'on pourſuive, tout le reſte du chant marchera bien enſemble, & la diſcordance dont je parle diſparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un chronomètre dont le mouvement ſeroit encore plus égal dans une meſure ſi lente.

Il réſulteroit delà deux autres avantages; l'un que, ſans preſque altérer le chant des pſeaumes, il ſeroit aiſé d'y introduire un peu de proſodie, & d'y obſerver du moins les longues & les brèves les plus ſenſibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce chant pourroit, ſelon la première intention de l'auteur, être effacé par la baſſe & les autres parties, dont l'harmonie eſt certainement la plus majeſtueuſe & la plus ſonore qu'il ſoit poſſible d'entendre.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CHANTRE, *ſ. m.* eccléſiaſtique ou ſéculier qui porte alors l'habit eccléſiaſtique, appointé par les chapitres pour chanter dans les offices, les récits, ou les chœurs de muſique, &c. Les *chantres* de la muſique des chapitres ſont ſoumis au *grand-chantre*, qui eſt une dignité eccléſiaſtique: ils exécutent les motets, & chantent le plain-chant, &c. On donnoit autrefois le nom de *chantres* aux muſiciens de la chapelle du roi: ils s'en offenſeroient aujourd'hui; on les appelle *muſiciens de la chapelle.*

Ceux même des chapitres qui exécutent la muſique ne veulent point qu'on leur donne ce nom; ils prétendent qu'il ne convient qu'à ceux qui ſont pour le plain-chant, & ils ſe qualifient muſiciens de l'égliſe dans laquelle ils ſervent; ainſi on dit, *les muſiciens de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, &c.*

Pendant le ſéjour de l'empereur Charlemagne à Rome, en l'an 789, les *chantres* de ſa chapelle qui le ſuivoient, ayant entendu les *chantres* romains, trouvèrent leur façon de chanter riſible, parce qu'elle différoit de la leur, & ils s'en moquèrent tout haut ſans ménagement: ils chantèrent à leur tour, & les *chantres* romains, auſſi adroits qu'eux pour le moins à ſaiſir & à peindre le ridicule, leur rendirent avec uſure toutes les plaiſanteries qu'ils en avoient reçues.

L'empereur qui voyoit les objets en citoyen du monde, & qui étoit fort loin de croire que tout ce qui étoit bon ſur la terre fût à ſa cour, les engagea, les uns & les autres, à une eſpèce de combat de chant, dont il voulut être le juge; & il prononça en faveur des romains. (Le P. Daniel, *hiſt. de France, tom. I, pag.* 472.)

On voit par-là combien les François datent de loin en fait de prévention & d'erreurs ſur certains chapitres: mais un roi tel que Charlemagne n'étoit pas fait pour adopter de pareilles puérilités; il ſemble que cette eſpèce de feu divin qui anime les grands hommes épure auſſi leur ſentiment, & le rend plus fin, plus délicat, plus ſûr que celui des autres hommes. Perſonne dans le royaume ne l'avoit plus exquis que Louis XIV; le tems a confirmé preſque tous les jugemens qu'il a portés en matière de goût.

On dit *chantre*, en poéſie, pour dire *poëte*: ainſi on déſigne Orphée ſous la qualification de *chantre de la Thrace, &c.* On ne s'en ſert que rarement dans le ſtyle figuré, & jamais dans le ſimple.

(*Cahuſac.*)

CHAPEAU. *ſ. m.* Trait demi-circulaire dont on couvre deux ou pluſieurs notes, & qu'on appelle plus communément *liaiſon.* (Voyez *Liaiſon.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CHAPELLE, (*muſique.*) Ce mot ſignifie pluſieurs choſes.

1°. Le lieu de l'égliſe où l'on exécute la muſique.

2°. Le corps même des muſiciens qui exécutent cette muſique; &, par extenſion, tous les muſiciens qui ſont gagés par un ſouverain ou un grand ſeigneur, quand même ils n'exécutent jamais de muſique dans les égliſes: c'eſt auſſi delà que vient le terme *maître de chapelle,*

3°. Un certain nombre de ces muſiciens qui ne ſe joignent aux autres que de tems en tems, & pour remplir davantage, & qu'on nomme auſſi, ſuivant Broſſard, *gros chœur* ou *grand chœur*. Comme les morceaux chantés par la *chapelle*, pris dans ce dernier ſens, ou par le grand chœur, doivent être compoſés en conſéquence, & n'avoir pas trop de diminution ou de vîteſſe, mais être d'un ſtyle ſérieux & ſavant, on appelle ce genre de compoſition *ſtyle de chapelle* ou *d'égliſe*.

Comme l'étymologie qu'on donne ordinairement au mot *chapelle* eſt aſſez ſinguliére, nous la rapporterons ici.

Les rois de France & leurs généraux, à ce que l'on prétend, avoient coutume de porter avec eux à la guerre la cape, ou, ſuivant d'autres le caſque de St. Martin de Tours, qui avoit été ſoldat. Or, comme ils faiſoient dire la meſſe dans la tente où l'on gardoit cette cape, on appella cette tente *capelle* ou *chapelle*, & *chapelain* celui qui y diſoit la meſſe; enſuite on a donné ce nom à toutes les égliſes particulières que les grands ſeigneurs avoient dans leurs maiſons, & enfin à tout ce qui reſſortiſſoit de ces égliſes ou *chapelles*.

(*Cahuſac.*)

CHARGE, air militaire des trompettes, tambours, tymballes, qu'on exécute quand l'armée eſt prête à charger l'ennemi; d'où lui eſt probablement venu le nom de *charge*. On dit ſonner la *charge*, pour les trompettes, battre la *charge*, pour les tambours.

Comme dans les opéras on repréſente quelquefois le choc de deux armées, le muſicien doit ſavoir compoſer des *charges* & leur donner un air militaire. (*M. de Caſtilhon.*)

CHARGÉ, ÉE *adj.* On dit que de la muſique eſt *chargée*, 1°. lorſqu'elle eſt trop remplie d'harmonie; que les accords y changent trop ſouvent ou ſont trop conſtamment complets. 2°. Lorſque la marche des parties eſt trop divergente, & que chacune paroît avoir ſon chant particulier. 3°. Lorſqu'on emploie trop de notes dans les inſtrumens de l'orcheſtre.

On reprochoit ſouvent à la muſique de Rameau, ſur-tout à celle de ſes chœurs, d'être *chargée*, parce qu'il affectoit d'en compléter tous les accords. Comme la muſique de Gluck prétend toujours à l'effet, pluſieurs de ſes morceaux ſont trop *chargés*, en ce que les parties ayant chacune une intention différente, l'une étouffe néceſſairement le chant de l'autre, & il en réſulte de la confuſion. On accuſoit en Italie la muſique de M. Piccinni d'être *chargée* dans le dernier ſens, parce que voulant faire valoir les inſtrumens d'orcheſtre, il leur donnoit trop de notes à exécuter. L'oppoſé de *chargé* eſt *clair*. (Voyez ce *mot*.)

On dit encore que l'expreſſion d'un morceau de muſique eſt *chargée*, lorſqu'on y met trop d'affectation. Ce mot, propre dans ce ſens à la peinture, eſt commun à pluſieurs arts, notamment à celui de la déclamation. (*M. Framery.*)

CHARONDE. Nom d'une chanſon de table des Athéniens. (*M. de Caſtilhon.*)

CHASSE. *ſ. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres inſtrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chaſſe.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CHASSE. Les moyens principaux dont on s'eſt ſervi dans les airs de cette eſpéce pour rappeller les tons de la chaſſe, ont été le mouvement de $\frac{6}{4}$, ſur lequel ils ſont preſque tous, & l'emploi des cors, mêlés aux autres inſtrumens, de façon à dominer ſur l'orcheſtre.

Parmi les morceaux de chaſſe qui ont le plus réuſſi dans nos anciens opéras françois, on a longtems cité la chaſſe de Zaïde. Dans la muſique de Chambre, la chaſſe de M. de la Garde a eu, dans ſon tems, beaucoup de réputation; elle eſt dans un divertiſſement de l'Iſle-Adam, compoſé pour le feu prince de Conti. Les paroles du duo, qu'on chante ſur l'air de cette chaſſe:

Eh quoi! tout ſommeille?
Amis, qu'on s'éveille;
Au bruit du cor
Peut-on dormir encor? &c.

ſont de M. Marmontel. C'eſt une des meilleures parodies que nous ayons.

M. Philidor a fait entendre le premier ſur le théâtre italien une chaſſe d'un tout autre genre. Weſtern fait, dans Tom-Jones, le récit de la chaſſe au cerf. Ce morceau, travaillé avec un ſoin particulier, eut un grand ſuccès. De beaux effets d'harmonie, l'emploi très-heureux des principaux tons de chaſſe, exécutés par les cors, & ſervant ou d'accompagnement ou de ritournelle; enfin, le chant & le débit de ce Cailleau, acteur excellent & déterminé chaſſeur, tout contribuoit à le faire applaudir. Il plaît encore au théâtre, mais il ne fait plus la même illuſion, qui réſultoit de ce rapport ſingulier entre l'acteur & le perſonnage.

A l'opéra, le premier chœur de Didon eſt une chaſſe, danſée & chantée en même tems par les ſuivantes de la Reine. Ce morceau qui eſt, pour ainſi dire, au commencement de l'ouvrage, a donné à M. Piccinni l'idée de faire auſſi du troiſiéme mouvement de ſon ouverture une eſpéce de chaſſe qui eſt pleine de chaleur, & d'originalité, d'idées neuves & brillantes. Il ne pouvoit mieux préparer l'entrée de Didon, qu'on voit bientôt paroître en habit de chaſſereſſe, & dont le ſuperbe monologue ſe trouve ainſi comme encadré dans deux morceaux, l'un de ſymphonie, l'autre de chant, qui, ſans

ſe reſſembler, ont le même caractère & concourent au même but.

Le chœur des compagnons d'Hypolite, dans l'opéra de Phedre, par M Lemoine, eſt auſſi ſur un mouvement de chaſſe, mais modéré, en quelque ſorte, par l'intention religieuſe des paroles adreſſées à Diane. Les couplets chantés par Hypolite ſeul ont quelques tournures de chant & de modulation d'un genre un peu françois, & les paroles n'y ſont pas toujours fort à l'aiſe. Mais le premier chant :

O Diane ! chaſte déeſſe, &c.

qui revient en refrein & en chœur, eſt de l'effet le plus heureux.

Des morceaux de ce genre, placés à propos, & lorſque le ſujet les exige, contribuent à l'illuſion, & ſont une ſource de variété. Mais il ne faut pas les prodiguer, ſi l'on veut leur conſerver ce dernier avantage. (*M. Ginguené.*)

CHEVROTTER. *v. n.* C'eſt, au lieu de battre nettement & alternativement du goſier les deux ſons qui forment la cadence ou le trille, (voyez ces *mots*) en battre un ſeul à coups précipités, comme pluſieurs double-croches détachées & à l'uniſſon; ce qui ſe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui ſert alors de ſoupape : en ſorte qu'elle s'ouvre par ſecouſſe pour livrer paſſage à cet air, & ſe referme à chaque inſtant par une mécanique ſemblable à celle du tremblant de l'orgue. Le *chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun trille en cherchent l'imitation groſſière; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *chevrottement* au milieu du plus beau chant du monde ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule. (*J. J. Rouſſeau.*)

CHIFFRER. C'eſt écrire ſur les notes de la baſſe des chiffres ou autres caractères indiquant les accords que ces notes doivent porter, pour ſervir de guide à l'accompagnateur. (Voyez *Chiffres*, *Accord.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au deſſus ou au-deſſous des notes de la baſſe, pour indiquer les accords qu'elle doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait pluſieurs qui ne ſont pas des *chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'eſt la ſorte de ſignes qui s'y préſente le plus frequemment.

Comme chaque accord eſt compoſé de pluſieurs ſons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces ſons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *chiffres*, que l'accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'eſt donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériſer chaque accord par un ſeul *chiffre*; de ſorte que ce *chiffre* peut ſuffire pour indiquer, relativement à la baſſe, l'eſpèce de l'accord, & par conſéquent tous les ſons qui doivent le compoſer. il y a même un accord qui ſe trouve chiffré en ne le chiffrant point; car ſelon la préciſion des *chiffres*, toute note qui n'eſt point chiffrée, ou ne porte aucun accord, ou porte l'accord parfait.

Le *chiffre* qui indique chaque accord eſt ordinairement celui qui répond au nom de l'accord : ainſi l'accord de ſeconde ſe *chiffre* 2; celui de ſeptième 7; celui de ſixte 6, &c. Il y a des accords qui portent un double nom, & qu'on exprime auſſi par un double *chiffre* : tels ſont les accords de ſixte-quarte, de ſixte-quinte, de ſeptième & ſixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la compoſition des *chiffres* eſt venue du tems & du haſard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'eſt pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une table de tous les *chiffres* pratiqués dans l'accompagnement; ſur quoi l'on obſervera qu'il y a pluſieurs accords qui ſe chiffrent diverſement en diſſérens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puiſſe choiſir celle qui lui paroitra la plus claire; &, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'accord qui lui convient, ſelon la manière de chiffrer de l'auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui sont plus usités en France aujourd'hui.

Chiffres.	*Noms des accords*
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 / 3	Idem.
3♭	Accord parfait tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 / ♭	Idem.
3 ♮	Accord parfait tierce majeure.
♮ 3	Idem.
* ♮	Idem.
5 / ♮	Idem.
3 ♯	Accord parfait tierce naturelle.
♯ 3	Idem.
* ♯	Idem.
5 / ♯	Idem.
6 / 3	Accord de sixte.
* 6	Idem.
	Les différentes sixtes dans cet accord se marquent par un accident au chiffre, comme les tierces dans l'accord parfait.
*6 / 4	Accord de sixte-quarte.
6	Idem.
7 / 5 / 3	Accord de septième.
7 / 5	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
7 / 3	Idem.
* 7	Idem.
* 7 / ♮	Septième avec tierce majeure.
* 7 / ♭	Avec tierce mineure.
* 7 / ♯	Avec tierce naturelle.
7 ♭	Accord de septième mineure.
* ♭ 7	Idem.
7 ♮	Accord de septième majeure.
* ♮ 7	Idem.
7 ♯	De septieme naturelle.
* ♯ 7	Idem.
* 7 / 5	Septième avec la quinte fausse.
7 / 5♭	Idem.
* 7	Septième diminuée.
7 ♭	Idem.
♭ 7	Idem.
7♭ / 5	Idem.
7♭ / 5♭	Idem.
♭7 / 5	Idem.
♭7 / ♭5	Idem.
7♭ / 5♭ / 3	Idem.
	&c.
* ♮ 7	Septième superflue.
7 ♮	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
7	Idem.
7 / 2	Idem.
7♯ / 4 / 2	Idem.
♯7 / 5 / 4 / 2	Idem.
	&c.
7♯ / 6♮	Septieme ſuperflue avec ſixte mineure.
*x7 / ♮6	Idem.
x7 / 6♮ / 2	Idem.
x7 / ♮6 / 4	Idem.
	&c.
* 7 / 2	Septieme & ſeconde.
6 / 5	Grande ſixte.
* 6	Idem.
♯5	Fauſſe-quinte.
5♮	Idem.
♮5	Idem.
6 / ♮5	Idem.
6 / 5	Idem.
♯6 / 5	Fauſſe-quinte & ſixte majeure.
*x6 / 5	Idem.
x6 / ♮5	Idem.
6♯ / 5♮	Idem.
4 / 3	Petite ſixte.
6 / 4 / 3	Idem.
* ♮6	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6	Idem.
x6	Idem, majeure.
x6 / 4 / 3	Idem.
	&c.
*x♯6	Petite ſixte ſuperflue.
x6 / 4 / 3	Idem.
♯6	Idem.
x6 / 5 / 3	Idem avec la quinte
x6 / 5	Idem.
6 / 4 / 3	Petite ſixte avec la quarte ſuperflue
6 / x4 / 3	Idem.
6 / *x4	Idem.
x4 / 3	Idem.
* 2	Accord de ſeconde.
4 / 2	Idem.
6 / 2	Idem.
* 5 / 2	Seconde & quinte.
6 / 4	Triton.
6 / 4x	Idem.
6 / x4	Idem.
6 / 4	Idem.
6 / 4 / 2	Idem.
4 / 2	Idem.
4x / 2	Idem.

Chiffres.	*Noms des Accords.*
x 4 2	Idem.
4 x	Idem.
x 4	Idem.
4	Idem.
4 x 3 ♮	Triton avec tierce mineure.
4 ♮	Idem.
6 4 3 ♮	Idem.
x 4 ♮	Idem.
x 2	Seconde ſuperflue.
x 4 x 2	Idem.
4 2	Idem.
6 4 2	Idem.
&c.	
9	Accord de neuvième.
9 5	Idem.
9 3	Idem.
9 7	Neuvième avec la ſeptième.
9 7 5	Idem.
4	Quarte ou onzième.
5 4	Idem.
4 9	Quarte & neuvième.
4 7	Septieme & quarte.
x 5	Quinte ſuperflue.
5 x	Idem.
x 5 9	Idem.
x 5 9 7	Idem.
x 5 ♮ 4	Quinte ſuperflue & quarte.
5 x 4 ♮	Idem.
7 6	Septième & ſixte.
9 6	Neuvième & ſixte.

Quelques auteurs avoient introduit l'uſage de couvrir d'un trait toutes les notes de la baſſe qui paſſoient ſous un même accord ; c'eſt ainſi que les jolies cantates de M. de Clerambault ſont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit auſſi trop clairement à l'œil toutes les ſyncopes d'harmonie. Aujourd'hui quand on ſoutient le même accord ſous quatre différentes notes de baſſe, ce ſont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter, de ſorte que l'accompagnateur, induit en erreur, ſe hâte de chercher l'accord même qu'il a ſous la main. Mais c'eſt la mode en France de charger les baſſes d'une confuſion de *chiffres* inutiles : on chiffre tout, juſqu'aux accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus ſavant. Une baſſe ainſi hériſſée de *chiffres* triviaux rebute l'accompagnateur & lui fait ſouvent négliger les *chiffres* néceſſaires. L'auteur doit ſuppoſer, ce me ſemble, que l'accompagnateur ſait les élémens de l'accompagnement, qu'il ſait placer une ſixte ſur une médiante ; une fauſſe-quinte ſur une note ſenſible, une ſeptième ſur une dominante, &c. Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de ton. Les *chiffres* ne ſont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des ſons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reſte, c'eſt très-bien fait d'avoir des baſſes chiffrées exprès pour les écoliers. Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des règles ; pour les maîtres il ſuffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans ſa diſſertation ſur les différentes méthodes d'accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils ſont trop nombreux & pourtant inſuffiſans, obſcurs, équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les accords, & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaiſon.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse-continue fait, sans doute, une partie de l'harmonie ; mais elle n'en fait pas le fondement : cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, & elle a son progrès déterminé auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords & les *chiffres* qui les annoncent des notes de la basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie au lieu d'en montrer la base ; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la basse-continue ; de sorte que, sans égard à cette basse, & même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse & des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. L'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le ton. 2°. La succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la gamme indique le ton, la tonique & son accord : si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de ton ; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir :

1. Un X pour l'accord sensible : pour la septième diminuée il suffit d'ajouter un bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la tonique.

3. Un 7 pour son accord de septième.

4. Cette abbréviation *aj.* pour sa sixte ajoutée.

5. Ces deux *chiffres* ; relatifs à cette tonique pour l'accord qu'il appelle de tierce-quarte, & qui revient à l'accord de neuvième sur la seconde note.

6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de quarte & quinte sur la dominante.

III. Un accord dissonant est suivi d'un accord parfait ou d'un autre accord dissonant : dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre ; le second se rapporte à la mécanique des doigts : (voyez *Doigter.*) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique ; les dièses ou bémols qu'ils doivent faire sont connus par le ton ou substitués dans les *chiffres* aux points correspondans : ou bien, dans le chromatique & l'enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un demi-ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant ; car s'il y en avoit qui se dûssent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les signes, s'il diminue le nombre des accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

(*J. J. Rousseau.*)

* Il n'est pas douteux que si la musique moderne avoit été inventée par un seul homme, ou au moins dans un même siècle, & portée tout de suite à l'état où elle est aujourd'hui, comme Minerve sortit toute armée de la tête de Jupiter, on n'y trouveroit pas les défauts, les imperfections, les contradictions qu'on y rencontre sans cesse ; & pour ne parler que des *chiffres*, si tous les sons qui peuvent composer un accord avoient été conçus à la fois comme devant toujours accompagner celui qui les engendre, ou dont ils dépendent, il est certain que les *chiffres*, qui ne sont que les signes représentatifs de ces sons, seroient aussi simples, aussi invariables, aussi universellemens

adoptés que les accords eux-mêmes. Mais lors de l'invention de l'harmonie on n'a d'abord fait entendre qu'un ſon avec un autre, enſuite deux; on les a repréſentés par un, par deux *chiffres*. Bientôt on a riſqué des diſſonances : elles ont augmenté le nombre des ſons d'un accord, & les ſignes ſe ſont également multipliés. Les modulations ſe ſont compliquées : il a fallu modifier en même tems les *chiffres* par des ſignes nouveaux. On a ſenti alors la confuſion qu'ils répandoient dans l'exécution muſicale, & la néceſſité de les ſimplifier. Mais chacun a propoſé cette réforme à ſa manière, & aucune n'a pu l'emporter ſur l'autre. Il en eſt réſulté à-peu-près autant de manières de chiffrer que de compoſiteurs, & les accompagnateurs ne pouvant plus s'y reconnoître, ont abandonné entièrement les *chiffres*, & n'ont plus voulu accompagner que ſur les partitions.

Lorſque Rouſſeau reproche aux François de trop multiplier les *chiffres*, lorſqu'il prétend que celui qui en emploie le plus ſe croit le plus ſavant, il pouvoit avoir raiſon pour le tems dont il parloit. Il eſt à croire cependant que ce n'eſt pas cette vanité puérile qui déterminoit les compoſiteurs, mais l'uſage où l'on étoit alors, en France, de compléter rigoureuſement les accords, & de faire faire de fréquens mouvemens à l'harmonie. Le premier de ces défauts obligeoit d'accumuler *chiffres* ſur *chiffres*, & le ſecond d'en changer ſouvent.

La méthode propoſée par Rameau ſuppoſoit de même les accords toujours complets, ou laiſſoit à l'accompagnateur le ſoin des ſuppreſſions ſouvent néceſſaires. Les obſervations de Rouſſeau lui-même tiennent encore à cette ſuppoſition. » L'auteur doit ſuppoſer, dit il, que l'accompa» gnateur fait placer une ſixte ſur une médiante, » une fauſſe-quinte ſur une note ſenſible, une » ſeptième ſur une dominante, &c. Il ne doit » donc pas chiffrer des accords de cette évidence, » à moins qu'il ne faille annoncer un changement » de ton. » — Mais une médiante ne peut-elle porter qu'une ſixte? Une ſenſible n'a-t elle d'autre accord que la fauſſe-quinte? La dominante ne peut-elle paroître ſans une ſeptième? Ce ſeroit réduire toute la muſique à la règle de l'octave.

Mais dans le cas même où ces cordes de la gamme portent ces accords, doivent-ils toujours être complets? Si ſur la médiante l'auteur n'a voulu faire entendre que la tierce; s'il veut que la ſixte ſeule accompagne la ſenſible; s'il lui plaît que la dominante porte l'accord parfait, l'accompagnateur à qui vous ne donnez aucun indice pourra-t-il deviner l'intention du compoſiteur?

Au reſte, toutes ces incertitudes ne viennent que de s'être écarté du motif qui a fait inventer les *chiffres*. Il ſuffit de le rappeller pour faire connoître la meilleure manière de *chiffrer*. Elle eſt ſimple, elle eſt claire, ne tient à aucun ſyſtême, & ne dépend point, comme la plupart de celles qui exiſtent, de diverſes conventions.

A quoi ſervent les *chiffres*? Quel but a-t-on pu avoir en les plaçant ſur les notes de la baſſe? Celui d'exprimer, non pas les accords que les notes peuvent porter, mais les ſons qui ſont véritablement contenus dans les parties ſupérieures. Lorſque l'accompagnateur n'a ſous les yeux que la baſſe & le chant, les *chiffres* ſuppléent aux autres parties qui lui manquent. S'il accompagne ſur la partition, elles le diſpenſent de lire un grand nombre de portées à la fois. Telle eſt leur ſeule deſtination; ce ſeroit à tort qu'on voudroit leur en chercher une autre.

Obſervons enſuite qu'il y a deux manières d'accompagner. Par la première on ſe contente de plaquer ſimplement les accords; avec la ſeconde on exécute de la main droite le chant de la voix & celui des inſtrumens, c'eſt-à-dire, les ritournelles & les traits de rempliſſage. Cette ſeconde manière exige une harmonie moins complette, parce que les notes ſucceſſives qu'on fait entendre à l'oreille la rempliſſent ſuffiſamment. Cependant lorſque l'expreſſion l'exige, dans les *forte*, ſur le premier tems d'une meſure, on ajoute ordinairement un ou deux ſons pour remplir l'harmonie & qui s'exécutent de la main droite ou de la main gauche, ſelon ce qui eſt plus commode pour le doigter. Les *chiffres* ſervent à exprimer ces ſons : on voit qu'ils ne peuvent pas être nombreux, puiſque tout accord étant au plus compoſé de quatre notes, & l'accompagnateur en connoiſſant déjà deux, celle du chant & celle de la baſſe, il n'y en a plus qu'une ou deux à lui indiquer.

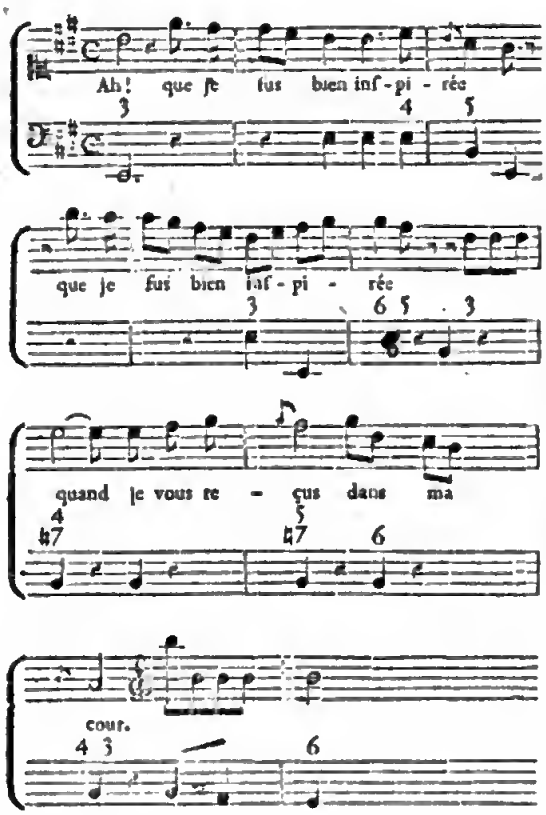
Lorſqu'on plaque les accords, comme il arrive ordinairement lorſque le clavecin eſt ſoutenu de l'orcheſtre, l'accompagnateur doit avoir toujours le ſoin de faire la note principale du chant de la main droite, (la gauche eſt deſtinée dans tous les cas à exécuter la baſſe) & ſi le compoſiteur a rempli ſon harmonie d'un ou de deux ſons, ils ſont de même indiqués à l'accompagnateur par un ou deux *chiffres*.

Ainſi lorſque la baſſe & le chant ſont en tierce, ſi les parties ſupérieures forment en outre une quinte avec la baſſe, vous *chiffrez* d'un 5 : une barre ou un bémol ou tout autre ſigne deſtiné à exprimer un intervalle mineur, indiquent que cette quinte eſt fauſſe. Si c'eſt une tierce, vous *chiffrez* d'un 3, avec le ♯ le ♭ ou le ♮ pour indiquer l'eſpèce de cet intervalle, dans le cas où elle ne ſeroit pas aſſez déterminée par le ton.

Un exemple rendra ceci encore plus clair. Je donne ici la première phraſe de l'air de Didon, *Ah! que je fus bien inſpirée*; je ſuppoſe que l'accompagnateur n'a ſous les yeux que la baſſe

Digitized by Google

chiffrée & le chant, & qu'il veut plaquer ſes accords.



J'ai marqué d'un 3 la première note de baſſe, & je pouvois m'en diſpenſer. Tout accompagnateur ſait bien que ſur une première note il eſt important de bien établir le ton, & que pour en donner une impreſſion plus forte à l'oreille, on complette ordinairement ce premier accord parfait.

J'ai *chiffré* d'un ſeul 4 le troiſième *mi* de la ſeconde meſure. L'accord que ce *chiffre* repréſente eſt ordinairement déſigné par un $\frac{4}{4}$, pour le diſtinguer de l'accord de onzième nommé de *quarte*, & des autres où cet intervalle eſt employé; mais comme dans la manière propoſée cette diſtinction n'eſt pas néceſſaire, & que la ſixte eſt exprimée dans le chant, j'ai cru inutile de la marquer une ſeconde fois.

Les quatre premières notes du chant de la quatrième meſure n'ayant point de baſſe, leur accompagnement ne peut être diſtingué par des *chiffres*. Mais comme l'auteur a voulu que rien ne pût diſtraire l'attention de ce paſſage, il lui a donné peu d'harmonie; il n'eſt donc pas néceſſaire qu'elle ſoit remplie par des accords plaqués. L'accompagnateur intelligent & qui connoit ſon clavier ſera ce trait de la main droite, & ſentira bien qu'il eſt compoſé d'une ſuite de tierces.

L'accord qui commence la ſixième meſure eſt une ſeptième ſuperflue. C'eſt la commodité du doigter qui décide ordinairement de la face qu'on donne à un accord; mais il eſt mieux cependant de ſuivre l'ordre des *chiffres*, qui répond davantage à l'intention de l'auteur. C'eſt donc un *la* ♯ & un *mi* qui, ſur le *ſi* de la baſſe, devenu pour un moment tonique, accompagnent l'*ut* du chant. Ce *la* ♯ devient naturel dans la meſure ſuivante & ce changement eſt ſuffiſamment annoncé par le 7 précédé d'un ♮. J'ai marqué même les accords de ſuſpenſion quand ils ſont ailleurs que dans le chant, comme au commencement de la cinquième & de la huitième meſure.

Voyez *pl. de muſiq. fig.* 54. un chœur entier *chiffré* de cette façon. Voyez auſſi, pour le reſte de l'article, les mots *Accompagnement*, *Doigter*.

*NOTES ſur le chœur d'*Ernelinde, *chiffré de la manière propoſée, fig.* 54.

AAA. Je n'ai mis aucun *chiffre* ſur ces notes, tant parce que l'accord eſt complet, que parce qu'il eſt exprimé en entier dans la partie ſupérieure; mais j'en ai mis ſur le reſte de la meſure, parce que l'accord parfait n'a point été rempli par l'auteur. Par exemple dans la ſeconde moitié de la première meſure, on auroit pu faire entendre la quinte ſur le *mi b* de la baſſe, s'il n'y avoit pas eu de *chiffre*. Mais le 3 indique ſeulement la tierce, parce que l'auteur l'a écrit ainſi.

B. Je n'ai point mis de *chiffre* ſur cette note, quoi que l'accord parfait ſoit rempli par l'auteur, parce que le *mi b* de la meſure précédente, faiſant 7e ſur le *fa* de la baſſe, doit néceſſairement ſe ſauver ſur la tierce *re*, & que la quinte *fa* eſt dans la partie ſupérieure.

C. La partie ſupérieure de cette meſure contenant ſucceſſivement toutes les notes de l'accord, il étoit inutile d'en *chiffrer* la baſſe. Si quelques-unes de ces notes n'avoient pas appartenu au même accord, le *chiffre* l'auroit indiqué.

D. On peut être étonné de voir un triton *chiffré* d'un $\frac{4}{2}$. Ce ſigne, je ne l'ignore pas, n'eſt nullement d'uſage, ſans y joindre au moins un 4. Dans la table donnée par Rouſſeau, le $\frac{4}{2}$ indique la ſeconde, renverſement de la ſeptième ſimple, tandis que le triton eſt renverſé de la ſeptième de dominante. Mais qu'importe la nature de l'accord, pourvu que les intervalles en ſoient clairement exprimés pour l'accompagnateur? Il étoit inutile d'ajouter le ſigne de la quarte puiſqu'elle eſt dans la partie ſupérieure; &

Digitized by Google

cette quarte exprimée détermine ſuffiſamment le triton.

E. Les eſprits routiniers pourront blâmer auſſi l'emploi d'un 3 pour déſigner un accord de ſixte, parce que le 3 ſeul eſt le ſigne ordinaire de l'accord parfait ; mais le *la b* de la P. S. faiſant ſixte avec l'*ut* de la baſſe, ne laiſſe aucune équivoque, & cela doit ſuffire à l'accompagnateur.

F. J'ai chiffré cet endroit d'un 8 quoique la baſſe ſe taiſe, mais il me ſemble qu'il eſt aſſez clair que ce 8 déſigne l'octave de la dernière note de baſſe cenſée prolongée toute la meſure. Il eſt néceſſaire que la main droite faſſe entendre ce *ſi b* qui ſert de préparation aux accords ſuivans. C'eſt ſur-tout dans ce paſſage qu'on peut ſentir combien la méthode propoſée eſt avantageuſe. Les *chiffres* ſimples que j'ai employés expriment tous les ſons que l'auteur a voulu faire entendre, dans l'ordre qu'il leur a lui-même aſſigné, & ils n'en expriment point d'autres. En le chiffrant de la manière ordinaire l'accompagnateur pourroit completter les accords, le chant n'en ſeroit plus diſtinct & le paſſage deviendroit confus.

G. La même attention diſtingue ce *taſto ſolo*. Le *chiffre* ſupérieur indique conſtamment la marche d'une des parties ſupérieures, tandis que le *chiffre* inférieur en indique une autre. On y voit clairement comment les diſſonances ſont ſauvées, & les doigts des accompagnateurs ſuivent préciſément le même mouvement que les voix.

H. J'ai exprimé par un 6 la ſixte de cet accord quoiqu'on la voie dans la partie ſupérieure, parce que la ſeptième *la b* de la meſure précédente a beſoin dans celle-ci de ſe réſoudre ſur un *ſol* ; & c'eſt une marque que cet intervalle doit être, ou au moins, peut être doublé.

On voit que par cette méthode on peut accompagner très-bien ſans être fort ſavant en muſique : il ſuffit preſque de ſavoir lire & d'avoir l'habitude du clavier. (*M. Framery*).

CHINOIS. (*muſique des*) Ce n'eſt pas ſeulement ſur les peuples très-ſenſibles, & doués d'une imagination active, que la muſique étend ſon empire ; elle règne auſſi chez les nations les plus graves, comme le ſont en général les nations Orientales : les Perſans, les Turcs & les Arabes, en ſont idolâtres : les *Cchinois*, plus ſérieux encore, plus froids & plus méthodiques, en ont fait non-ſeulement un de leurs plus doux amuſemens, mais une de leurs ſciences les plus compliquées, & de leurs plus ſérieuſes occupations.

La muſique en général à une double propriété, qui lui fait exercer un double pouvoir ſur les peuples les plus inſtruits comme ſur les moins civiliſés. Elle flatte agréablement les ſens, & pour la goûter, il ne faut avoir que cette ſenſibilité d'oreille, ſuſceptible de plus ou moins de perfection & de délicateſſe, mais que la nature ne refuſe qu'à un petit nombre d'êtres diſgraciés. Elle ouvre de plus un champ libre aux combinaiſons de l'eſprit, aux calculs & aux ſyſtêmes, & dans ce ſens elle n'eſt connue que des nations ſavantes, & de ceux qui, dans ces nations, ont habitué leur eſprit à la réflexion & à l'étude.

Ainſi l'on peut dire qu'il y a de la muſique chez tous les peuples, mais qu'il n'y a de ſyſtême de muſique que chez ceux qui ont joint à la culture de cet art celle des autres ſciences. La plus grande partie des nations de l'Europe ayant les mêmes lumières, qu'elles ſe ſont réciproquement communiquées, leur ſyſtême muſical eſt à-peu-près le même. Celui des Perſans & des Arabes domine dans preſque toute l'Aſie, & ne reſſemble que fort peu à quelques parties du nôtre. Le ſyſtême des *Chinois* eſt à eux, & n'a aucun rapport avec celui des autres Orientaux. Il en a davantage avec celui des Egyptiens & des anciens Grecs, & même, ſelon quelques ſavans, l'Egypte & la Grèce avoient puiſé chez les *Chinois* le ſyſtême de leur muſique, ainſi que pluſieurs de leurs arts.

Ce qu'il y a de certain, c'eſt que depuis un tems véritablement immémorial ils cultivent la muſique comme ſcience. Il paroit que ſon origine remonte chez eux juſqu'aux premiers ſiècles de la monarchie, & qu'elle avoit fait dès-lors l'un des principaux objets de l'attention des ſouverains & des magiſtrats. Avant Pythágore, avant les prêtres d'Egypte, avant Mercure lui-même on connoiſſoit en Chine la diviſion de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelle *les douze LV* : ces douze *lu*, diſtribués en deux claſſes, y étoient diſtingués en parfaits & en imparfaits, ſous les noms *d'yang lu* & *d'yn-lu* ; on y connoiſſoit la néceſſité de cette diſtinction. Enfin la formation de chacun de ces douze *lu* : & de tous les intervalles muſicaux qui en dépendent, n'étoit dans le ſyſtême inventé par les *Chinois*, qu'un ſimple réſultat de la progreſſion triple de douze termes. (Voyez ci-après l'article *Grecs* ; voyez auſſi le mémoire ſur la Muſique des anciens, par M. l'abbé Rouſſier.)

Un ſyſtême démontré exiſtant avant le ſiècle de Mercure, & tranſmis chez le même peuple de générations en générations juſqu'à nos jours ! Quelle antiquité vénérable ! Et que l'orgueil de nos petits états modernes a mauvaiſe grace auprès de cette longue ſuite de ſiècles éclairés !

« On ſait bien en Europe, dit avec raiſon le miſſionnaire Amiot, que l'Egypte a eu ſon Mercure, ſon *trois fois grand* (Triſmegiſte), qui par la douceur de ſon chant acheva de civiliſer les hommes :

Digitized by Google

l'on ſait que la Grèce a eu ſon Orphée & ſon Amphion, qui, par les ſons mélodieux de leurs lyres, pouvoient ſuſpendre le cours des ruiſſeaux, ſe faire ſuivre par les rochers, enchainer Cerbère lui-même dans les Enfers : mais l'on ignore les merveilles étonnantes qui ont été opérées à la Chine par les *Lyng-lun*, par les *Kouei* & par les *Pin-mou kia*, non moins habiles & auſſi puiſſans que les Mercure, les Orphée & les Amphion. Les muſiciens philoſophes de la Chine..... tiroient de divers inſtrumens des ſons qui pouvoient apprivoiſer les bêtes les plus féroces, & adoucir les mœurs des hommes, ſouvent plus féroces que les bêtes ».

« *Quand je fais réſonner les pierres ſonores qui compoſent mon* KING, (1) *les animaux viennent ſe ranger autour de moi & treſſaillent d'aiſe*, diſoit l'inimitable *Kouei*, plus de mille ans avant l'exiſtence du fameux chantre de la Thrace, & environ huit ſiècles avant que parût le célèbre fils d'Antiope..... *Veut-on ſavoir*, diſent les plus anciens auteurs *Chinois*, *ſi un royaume eſt bien gouverné, ſi les mœurs de ceux qui l'habitent ſont bonnes ou mauvaiſes? qu'on examine la muſique qui y a cours.* » Ne voilà-t-il pas toute l'influence attribuée par les anciens philoſophes à la muſique ſur la morale ?

Ce ſyſtême muſical qui ne s'eſt pas conſervé ſans altération chez les *Chinois*, excepté chez quelques lettrés, mais dont une partie conſidérable y eſt encore en vigueur, eſt ſi éloigné du nôtre, qu'on ne ſauroit trop admirer la ſimplicité de ce bon miſſionnaire françois, qui, ſans préparation, ſans explication préliminaire, s'en va jouer à des Mandarins les *Sauvages* & les *Cyclopes* de Rameau, & les plus beaux airs de flûte du recueil de Blavet. Auſſi n'y comprirent-ils rien, ce qui n'eſt pas difficile à comprendre. M. Amiot ceſſa bientôt d'en être ſurpris Il ſe mit à étudier à fond leur ſyſtême ; & c'eſt des mémoires qu'il a envoyés en France ſur cet intéreſſant objet que ſeront tirés les materiaux de cet article.

Le ſon, ſelon les muſiciens *chinois* (& en cela leur doctrine n'a rien de particulier) lorſqu'il eſt iſolé, a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le tranſmet; mais qui n'étant point encore ſoumis à la meſure & aux règles qui conſtituent le ton, n'a beſoin pour devenir tel que d'être circonſcrit dans de certaines limites.

Ils diſtinguent huit eſpèces différentes de ſons, & penſent que pour les produire, la nature a formé huit ſortes de corps ſonores ſous leſquels on peut claſſer tous les autres. Ce ſont la peau tannée des animaux, la pierre, le métal, la terre cuite, la ſoie, le bois, le bambou, & la calebaſſe.

(1) Inſtrument chinois dont il ſera parlé plus bas.

Les inventeurs de la muſique *Chinoiſe*, qui furent les fondateurs de la monarchie, ne choiſirent pas au haſard & ſans deſſein ces différentes matières dont ils tirèrent le ſon muſical.

Le premier uſage qu'ils firent de cet art fut pour chanter des hymnes en l'honneur du ciel & en l'honneur des ancêtres. Par le premier de ces cultes ils rendoient grace au ciel de tous les bienfaits dont il ne ceſſoit de les combler ; par le ſecond, ils remercioient leurs ancêtres de leur avoir donné la vie, & de les avoir ainſi mis en état de pouvoir jouir de tous les dons du ciel. Ils voulurent, dans la muſique qui accompagnoit l'une & l'autre cérémonie, avoir ſous les yeux les différentes matières qui pouvoient exciter leur reconnoiſſance en leur rappellant le ſouvenir de ce qui ſervoit à leur nourriture, à leur entretien, & à leur bien-être ; & ils choiſirent parmi ces objets ceux qui étoient les plus propres à rendre des ſons appréciables.

Dès le tems de *Yao* & de *Chun* (1), on avoit établi la diſtinction des huit ſons & des huit corps ſonores ; on avoit fait les recherches les plus exactes pour obtenir le ton propre de chacun de ces huit corps, afin d'en pouvoir tirer ces modulations raviſſantes, ſeules capables de charmer à la fois & l'oreille & le cœur. Enfin on étoit perſuadé qu'on pouvoit, à la vérité, tirer de chaque corps ſonore tous les tons de la muſique, mais qu'il y avoit cependant pour chacun de ces corps un ton plus analogue aux parties qui le compoſent, un ton propre que la nature, dans la diſtribution des choſes pour le concours de l'harmonie univerſelle, lui a aſſigné elle-même, en combinant ces parties.

1. Le ſon de la peau étoit rendu par les tambours.
2. Le ſon de la pierre, par les *king*.
3. Celui du métal, par les cloches.
4. Celui de la terre cuite, par les *hiven*.
5. Celui de la ſoie, par les *kin* & les *ché*.
6. Celui du bois, par les *ya* & les *tihou*.
7. Celui du bambou, par les différentes flûtes & les *koan*.
8. Celui de la calebaſſe, par les *cheng*.

Les tambours s'appelloient d'abord *tou-kou*, c'eſt-à-dire, *tambour de terre*, parce que la caiſſe en étoit de terre cuite. On reconnut bientôt que cet inſtrument étoit en même-tems trop fragile & trop lourd ; on ſubſtitua le bois à la terre, & l'on varia la forme & la groſſeur des tambours, ſuivant les différens uſages auxquels on les deſtinoit. Une pièce de bois traverſoit par le milieu

(1) Plus de 22 ſiècles avant Jeſus-Chriſt.

le corps de l'inſtrument; & tantôt ce bois avoit un pied fait en forme de croix pour le ſoutenir debout pendant qu'on frappoit le tambour; tantôt il étoit ſans pied, & on l'enfonçoit dans la terre aſſez profondément pour que le tambour ne pût vaciller lorſqu'on le frappoit. Quelquefois on ſuſpendoit au tambour deux autres plus petits, qui lui ſervoient d'accompagnement, & qui recevoient différens noms ſelon la manière dont ils étoient placés, ou l'uſage auquel ils étoient employés. Parmi les grands tambours il y en avoit de deux eſpèces qui étoient remplis de ſon de riz, ou de cette enveloppe que quitte le riz quand on le moud. Le ſon de ces inſtrumens étoit doux. L'un, qui ſe nommoit *ya kou*, étoit placé ſur ſon pied hors de la ſalle des cérémonies, & celui qui en jouoit ſe tenoit debout; l'autre, appellé *po-fou*, devoit être dans la ſalle même. Il ſervoit à accompagner les voix: celui qui en jouoit étoit aſſis & le tenoit ſur ſes genoux.

II. Les pierres ſonores, dont on faiſoit le *king*, ſe trouvent ſur la ſuperficie de la terre, près des bords de la rivière *Sée*. Les phyſiciens *chinois* diſent que ces pierres expoſées au ſoleil & à toutes les variations de l'air, acquièrent une dureté qui fait qu'elles rendent un ſon plus clair, plus net & plus déterminé. C'eſt pourquoi, ajoutent-ils, on leur donnoit la préférence ſur les autres pierres ſonores qui ſe trouvent dans le ſein de la terre ou dans le fond des eaux. Les anciens *Chinois* avoient obſervé que le ſon rendu par ces pierres tenoit un milieu entre le ſon du métal & celui du bois; « qu'il étoit moins aigre & moins ſec que le premier, plus éclatant que le ſecond, plus brillant & plus doux que l'un & l'autre. » Ils s'en ſervirent pour faire l'inſtrument nommé *king*.

Sous ce nom général on diſtingue le *tſé-king*, conſiſtant en une ſeule pierre, & ne rendant qu'un ſeul ton, qui ſervoit, ainſi que le gros tambour & la grande cloche, à donner le ſignal pour commencer ou pour finir; & le *pien-king* qui eſt un aſſortiment de ſeize pierres, d'une grandeur graduelle, ſuſpendues, dans un grand carré de bois, à deux bâtons qui paſſent tranſverſalement d'un côté à l'autre du carré: & ces ſeize pierres forment les ſeize ſons qu'employoient les anciens *Chinois* dans leur muſique.

Celui qui joue de cet inſtrument eſt debout & frappe ſucceſſivement, avec une eſpèce de petit marteau, ſur celles de ces pierres qu'il veut faire réſonner.

III. « L'art de mettre le métal en fuſion par » le moyen du feu, de le purifier & de l'employer » à divers uſages, eſt preſque auſſi ancien que » le monde; mais l'art de le faire ſervir à la » muſique n'a pas été ſitôt connu chez les diverſes » nations. Les *Chinois* ſont peut être le ſeul peuple » de l'univers qui ſe ſoit aviſé de fondre d'abord » une première cloche, pour en tirer ce ſon fondamental ſur lequel ils devoient ſe régler pour » avoir douze autres cloches qui rendiſſent exactement les douze ſemi-tons qui peuvent partager » l'intervalle entre un ſon donné & celui qui en » eſt la replique, c'eſt-à-dire, *l'octave*; & enfin de » former un aſſortiment de ſeize cloches pour » en tirer tous les ſons du ſyſtême qu'ils avoient » conçu, & ſervir d'inſtrument de muſique. »(1)

Le nom général de ces cloches, qui ſont d'une forme très-différente des nôtres, eſt *tchoung*. On diſtinguoit trois ſortes de cloches:

1. Les *po-tchoung*, cloches iſolées, ſur leſquelles ſe donnoit le ſignal pour commencer, interrompre, reprendre, & finir le morceau de muſique ou la danſe. C'étoient les plus groſſes de toutes.

2. Les *té-tchoung* de moyenne groſſeur, employées tantôt pour marquer la meſure, tantôt pour exécuter une partie. Elles ne ſont pas rondes comme les premières, mais applaties ſur deux faces, les deux autres faces très-étroites, ne ſervant qu'à joindre celles-ci par les côtés. Elles avoient un ſon aigu, & formoient un aſſortiment de douze cloches, dont les ſons deſcendoient graduellement depuis le ton le plus aigu juſqu'au premier des tons moyens.

3. Les *pien-tchoung* étoient les plus petites, & c'eſt ſur tout de celles-ci qu'on formoit un aſſortiment de ſeize cloches, monté comme celui des pierres ſonores dans l'inſtrument nommé *king*, auquel il devoit être joint.

La forme & le diapazon de ces cloches a ſouffert de grandes altérations dans les différentes révolutions qui ont agité l'empire de la Chine; mais un aſſortiment complet, enterré par une heureuſe précaution dans une des cours du palais, & déterré depuis, a ſervi de modèle pour en faire de ſemblables, & a conſervé ainſi le ſon du métal dans toute ſa pureté primitive.

IV. Comme les *Chinois* n'employèrent d'abord la muſique que pour rendre hommage au *Chang-ty* (l'Etre-ſuprême) & honorer les ancêtres, ils crurent devoir faire concourir toute la nature à la perfection d'un art qui rempliſſoit ce double objet. « Ils voulurent que la *terre* même, qui renferme » dans ſon ſein les principes des autres corps, » figurât dans la muſique d'une manière qui ne » fût pas indigne de ſa qualité de mère commune » de toutes choſes. » Après bien des eſſais plus ou moins heureux, « on parvint à faire un inſtrument à vent, qui dans ſon principe, dans ſa » matière, dans ſa forme, dans ſon action & dans » ſes effets, rempliſſoit toute l'étendue de ce » qu'on s'étoit propoſé. »

On y employa une terre rafinée & délayée que l'on façonna en forme d'un œuf creux, & qu'on fit durcir dans un fourneau, juſqu'à ce qu'elle

(1) Mémoire de M. Amiot.

eût acquis la solidité nécessaire. On fit une ouverture à la pointe de cette sorte d'œuf : on souffla dans l'ouverture ; & il en résulta un son mélodieux & assez grave, qui fut le ton fondamental, le principe des autres tons. Pour obtenir ces autres tons, on perça cinq trous, trois sur la partie de devant, & deux sur la partie opposée. C'est cet instrument qu'on connoit aujourd'hui sous le nom de *hiven*. Son antiquité le rend respectable aux yeux des *Chinois* : il date de plus d'un siècle avant le règne de *Hoang-ty*, dont la 61e année est fixée à l'an 2637 avant l'ère chrétienne.

V. Avant que les *Chinois* eussent inventé l'art d'employer la soie à la fabrication des étoffes, ils savoient la faire servir à leur musique ; ils en tiroient les sons les plus doux & les plus tendres. Dès l'origine de la monarchie, ils imaginèrent de tendre des fils de soie sur une planche d'un bois sec & léger, & de les pincer pour leur faire rendre des sons. Peu-à-peu ils façonnèrent la planche : elle fut courbée en voûte ; on y observa certaines dimensions ; & telle fut l'origine du *kin* & du *ché*, dont on attribue l'invention à *Fou-hi*, environ 2,800 ans avant notre ère.

Le *kin* a sept cordes tendues sur deux chevalets, placés à cinq pieds de distance l'une de l'autre ; treize points marqués sur l'un des côtés indiquent l'endroit où il faut pincer les cordes, pour en tirer différens sons. Il y a des *kin* de trois différentes grandeurs, le grand, le moyen & le petit. Les *Chinois* tant anciens que modernes ont donné les éloges les plus pompeux à cet instrument. Le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont il est monté, les trois octaves qu'on peut tirer de chacune de ces cordes ; les treize points qui indiquent les principales divisions, pour en tirer les sons des trois octaves, tout enfin dans cet instrument est doctrine, représentation, ou symbole. *Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement, & rendent le calme aux passions ; mais pour en recueillir ces précieux fruits, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les seuls sages doivent toucher le* kin, *les autres doivent se contenter de le regarder dans un profond silence, & avec le plus grand respect.*

Le *ché* est une espèce de *kin*, mais plus grand & plus étendu. M. Amiot dit qu'il l'appelleroit volontiers le premier & le plus parfait des instrumens chinois, parce qu'il représente seul toute l'étendue de leur système musical. Son origine est aussi ancienne & aussi noble que celle du *kin*. Il la doit de même à *Fou-hi*, fondateur de la monarchie. Il y avoit quatre espèces de *ché*, le grand, le moyen, le petit & le plus petit. Ils étoient tous montés d'un égal nombre de cordes, c'est-à-dire, de vingt-cinq ; & ces cordes formoient entr'elles tous les sons renfermés dans l'intervalle de deux octaves. Chaque corde avoit son appui ou chevalet particulier, élevé de deux pouces sept lignes sur la surface du *ché*. Ces chevalets étoient mobiles pour que l'on pût rendre les cordes plus longues ou plus courtes à volonté car pendant plusieurs siècles toutes les cordes furent d'une égale grosseur, & ce fut seulement par la position différente des chevalets qu'elles rendirent des sons gradués. Ces chevalets, entr'eux tous, représentoient les cinq couleurs. Les cinq premiers étoient bleus ; les cinq suivans rouges ; les cinq d'après jaunes ; les cinq du quatrième rang blancs ; & les cinq derniers noirs. *Ceux qui veulent jouer du ché*, disoient les anciens, *doivent avoir les passions mortifiées, & l'amour de la vertu gravé dans le cœur. Sans cela ils n'en tireront que des sons flétriles qui ne produiront aucun fruit.* Sans adopter toutes ces idées de perfection, M. Amiot assure que nous n'avons en Europe aucun instrument de musique qui mérite la préférence sur le *ché*, pas même notre clavecin, à cause du son aigre des cordes de métal & du bruit que font les sautereaux & les touches : il est probable que cet instrument ne l'emporte pas ainsi sur notre *forte-piano*, qui n'a aucun de ces désavantages.

VI. Le sage *Fou-hi* n'avoit garde d'oublier parmi les matières propres à former les instrumens destinés aux fêtes religieuses, une production aussi universellement utile que le bois. Il en fit trois sortes d'instrumens, le *tchou*, le *ou*, & le *tchoung-tou*.

Le *tchou* est fait avec des planches d'un arbre semblable au pin ; elles doivent avoir neuf lignes d'épaisseur. Elles forment une espèce de boîte carrée, ouverte par le haut, & plus large par cette ouverture que par sa base. La base pose sur un pied qui a deux pouces de hauteur, & qui l'isole de la terre. Devant, au milieu de la boîte, est un marteau de bois, nommé *ché*, dont le manche entre dans un trou, pratiqué au fond, & y est arrêté par une goupille sur laquelle il se meut à droite & à gauche. Au milieu de l'un des côtés de la boîte, il y a une ouverture ronde, où l'on passe la main pour prendre le manche du *ché*, & pour en frapper les parois de l'instrument. Le *tchou*, ayant à-peu près la forme d'un boisseau à mesurer le grain, représentoit, selon les anciens, les avantages que les hommes se procurent les uns aux autres, depuis qu'ils se sont unis par les liens de la société. Ils plaçoient le *tchou* au nord-est des autres instrumens, & on le jouoit en commençant la musique.

Le *ou* a la forme d'un tigre couché qui se repose ; il étoit, par cette attitude, le symbole de l'empire de l'homme sur tous les êtres vivans. Le tigre qu'il représente pose sur une caisse qui est, ainsi que lui, du même bois que le *tchou*, & qui a un pied de haut sur trois de long. Sur le dos du tigre, sont vingt-sept chevilles, ayant la pointe en haut, & du même bois que l'instrument : elles ressemblent aux dents d'une scie. Avec une planchette

Digitized by Google

aſſez mince, auſſi du même bois, & de la longueur d'un pied, on paſſe légerement ſur les chevilles, pour tirer le ſon propre de cet inſtrument. Le *ou* étoit placé au nord-oueſt des autres inſtrumens, & on le jouoit en finiſſant la muſique.

Les *Tchoung-tou*, ou les planchettes, tiennent un rang diſtingué parmi les inſtrumens repréſentatifs, moins parce qu'on en tire le ſon du bois que parce qu'à leur occaſion l'on rappelle le ſouvenir de l'invention de l'écriture. Avant qu'on eût trouvé l'art de faire le papier, on écrivoit, de tems immémorial, ſur des planchettes de bois, comme ſur autant de feuilles; on les joignoit enſemble en les liant, & l'on en compoſoit des livres. On appelloit *tou* les planchettes ſur leſquelles on écrivoit de petites pièces de vers, ou tout autre ouvrage qui ne demandoit pas beaucoup de paroles; elles n'avoient qu'un pied deux pouces de long. C'eſt la dimenſion que l'on donna aux planchettes qu'on employa dans la muſique pour battre la meſure: elles étoient liées enſemble au nombre de douze, pour repréſenter les douze modes fondamentaux. On les tenoit de la main droite, & on les heurtoit doucement contre la paume de la main gauche. En les voyant ainſi employées dans les grandes cérémonies, on ſe rappelloit l'invention merveilleuſe de l'écriture, & l'on rendoit grace au ciel de ce don qu'il a fait aux hommes.

VII. Les *Chinois* mettent une grande différences entre le bambou & le bois, avec lequel il ſembleroit pouvoir être confondu. Le bambou, ſelon eux, n'eſt proprement ni arbre ni plante; mais il peut être regardé comme étant l'un & l'autre à la fois. C'eſt celui de tous les végétaux qui, outre ſes nombreux & différens uſages, paroit le plus ſpécialement deſtiné par la nature à celui de la muſique. Le vuide intérieur, la diſtance & la proportion entre les nœuds, la dureté & l'eſpéce d'incorruptibilité du bambou devoient inviter l'homme à eſſayer d'en tirer des ſons. C'eſt ce que firent les premiers *Chinois*, & ce qui les conduiſit à l'invention de leur muſique. Après les premiers eſſais, ils parvinrent à reconnoitre que depuis un ſon grave qu'ils tiroient d'un long tuyau de bambou, en diminuant la longueur des tuyaux pour élever le ſon à l'aigu, ils arrivoient juſqu'à un ſon qui étoit la répétition, que nous nommons octave, du premier ſon; & ils réduiſirent au nombre de douze les intervalles intermédiaires de ces deux ſons, & les tuyaux qui exprimoient ces intervalles. Ils nommérent ces tuyaux *koun-ſſée*, & les rangérent ſous trois claſſes, compoſées chacune de douze tuyaux; la première donnoit les ſons graves, la ſeconde les moyens, la troiſième les aigus. Ces douze tuyaux furent d'abord joints enſemble, enſuite ſéparés en deux parts, puis réunis, & aſſujettis entre deux ais. On y en joignit quatre nouveaux, & de ces ſeize tuyaux on forma un inſtrument qu'on nomma *ſiao*, & qui fut de deux eſpéces, l'un grand pour les ſons graves, l'autre petit pour les tons aigus.

Après avoir ainſi rendu tous les ſons par des tuyaux de différentes grandeurs, les *Chinois* comprirent enfin qu'un ſeul tuyau percé de pluſieurs trous & dans lequel on feroit paſſer différens degrés de ſouffle, pourroit lui ſeul rendre tous ces différens ſons. Ils inventérent alors deux eſpéces de flûtes, dont l'une, qu'ils nommérent *yo*, fut percée de trois ou de ſix trous, & ouverte dans ſes deux extrémités: l'embouchure en étoit fort difficile; l'autre ſe nommoit *ty*: ce n'étoit qu'un *yo* dont l'extrémité ſupérieure étoit bouchée par un tampon, & dont l'embouchure étoit par cette raiſon, beaucoup plus facile. Une troiſiéme flûte plus ſingulière que les deux autres, étoit le *tché*: les deux bouts en étoient fermés, l'embouchure étoit au milieu de ſa longueur & de chaque côté de l'embouchure étoient trois trous, dont chacun, ſelon le degré du ſouffle, rendoit trois ſons différens.

VIII. Le fruit que nous nommons calebaſſe, eſt appellé *pao* par les *Chinois*; il reſſemble à nos gourdes de pélerins. Les anciens *Chinois* le choiſirent pour repréſenter dans leur muſique les légumes & les herbages dont le ciel a accordé à l'homme la connoiſſance & l'uſage libre. Ils eſſayérent d'abord d'adapter ſimplement une embouchure à la calebaſſe ou au *pao*, & de percer ſa panſe de pluſieurs trous pour en tirer différens ſons: mécontens de cet eſſai, ils coupérent toute la partie ſupérieure; adaptérent à l'inférieure un couvercle de bois, percé d'autant de trous qu'ils vouloient avoir de ſons; & placérent dans chaque trou un tuyau de bambou plus ou moins long, ſelon le ton qu'il devoit donner. Le bout inférieur de ces tuyaux qui entroit dans le corps du *pao* étoit fermé par un tampon; mais ils avoient à quelque diſtance du tampon une échancrure d'environ cinq ou ſix lignes de long ſur trois ou quatre de large; on y appliqua une feuille très mince d'or fin battu, au milieu de laquelle étoit découpée une languette qui ne tenant à cette feuille dont elle faiſoit partie que par l'une de ſes extrémités, pouvoit être agitée en tout ſens par le moindre ſouffle, & laiſſoit un paſſage libre à l'air inſpiré ou aſpiré par l'embouchure. Cette embouchure, faite dans la forme du cou d'une oie, étoit de bois, & s'adaptoit au corps même de la calebaſſe.

Ainſi cet inſtrument, plus parfait qu'aucun autre aux yeux des *Chinois*, non-ſeulement rendoit tous les tons, mais rappelloit au ſouvenir les principales productions des trois règnes de la nature: l'animal par la forme du cou de l'oie; le végétal par le bois, le bambou & la calebaſſe; & le minéral par la feuille & la languette d'or. Il eut ſucceſſivement les noms de *yu*, *tché*, *ho* & *cheng*; c'eſt ce dernier qu'il conſerve encore aujourd'hui.

Pendant pluſieurs ſiècles les *Chinois*, contens d'avoir ſu tirer des diverſes productions de la nature différentes ſortes de ſons, ne ſongèrent pas à aller plus loin, ni à faire une ſcience de ce qui n'étoit juſqu'alors pour eux qu'une routine. Le célèbre *Hoang-ty* ayant conquis l'empire & voulant employer tous les moyens pour rendre ſes peuples heureux, fit concourir enſemble à ce but la ſageſſe des lois & l'invention des arts utiles & agréables. Il n'oublia pas la muſique, qu'il crut ſuſceptible de joindre l'utilité à l'agrément. Il ordonna à *Lyng-lun* de travailler à la régler & à la réduire en ſyſtème. *Lyng-lun* ſe ſervit pour cela des tuyaux de bambou de différentes longueurs, il reconnut que d'un ſon à celui que nous nommons ſon octave, il y avoit un intervalle diviſible en douze parties ou demi-tons. Il choiſit douze tuyaux, dont chacun rendoit l'un de ces demi-tons; il vint les préſenter à l'empereur, en préſence de tous les ſages qui compoſoient ſa cour: il les fit ſonner l'un après l'autre; & l'empereur & les ſages applaudirent à cette découverte.

Pour la perfectionner & donner une meſure & des proportions fixes à ces tuyaux, il ſe ſervit d'une ſorte de grain qui reſſemble à notre gros millet & que les *Chinois* nomment *chou*; il vit qu'il falloit quatrevingt-un de ces grains pour égaler la longueur du plus long tuyau qui donnoit le ſon primitif. Il donna à ce ſon primitif le nom de *koung* qui ſignifie au propre *palais impérial*, mais qui dans le ſens figuré vouloit dire ici *le premier ſon, le ſon ſur lequel eſt fondé tout le ſyſtème muſical*: le tuyau qui rendoit ce ſon fut appellé *hoang-tchoung* qui veut dire à la lettre *cloche-jaune*. La couleur jaune étant la première des cinq couleurs des *Chinois*, le mot *hoang* eſt pris ſans doute ici dans le ſens ordinal, & ſignifie tout ſimplement premier, primitif, ſans égard à la couleur.

Les grains de *chou* ſervirent encore pour meſurer le diamètre & la capacité du tuyau fondamental. Trois de ces grains, rangés l'un touchant l'autre, en meſurèrent le diamètre, & 1200 qui furent le nombre juſte de ceux qui remplirent tout le vuide du tuyau, en déterminèrent la capacité. Par ce moyen l'on diviſa & l'on ſubdiviſa cette capacité en autant de parties qu'on le voulut, & l'on put fixer l'étendue proportionnelle de chacun des onze autres tuyaux, dont les ſons devoient s'élever au deſſus du fondamental juſqu'à celui qui en étoit la répétition ou l'octave.

Ces douze tons furent nommés *lu*, & partagés en deux claſſes. Les ſix qui répondent aux nombres impairs, premier, troiſième, cinquième, &c. s'appellèrent *yang* ou parfaits; & ceux qui répondent aux nombres pairs, deuxième quatrième, ſixième, &c. *yn* ou imparfaits. Le caractère *Chinois* qui déſigne *l'yn-lu*, eſt tout différent de celui par lequel on exprime *l'yang-lu*.

Les ſix *lu yang* ou de nombre impair, en commençant par le plus grave, ou *lu* fondamental, ſont:

Hoang-tchoung,
Tay-tſou,
Kou-ſi,
Joui-pin,
Y-tſe,
Ou-y.

Les ſix *Yn-lu*, ou de nombre pair, ſont:

Ta-lu,
Kia-tchoung,
Tchoung-lu,
Lin-tchoung,
Nan-lu,
Yng-tchoung.

Tous ces noms ſont ſymboliques, & font alluſion aux différentes opérations de la nature, dans l'eſpace des douze lunaiſons dont une année commune eſt compoſée. Chaque *lu* correſpond à une lunaiſon & lui donne ſon nom.

Hoang-tchoung, principe & générateur des autres *lu*, répond à la onzième lune, parce que c'eſt à cette lune que ſe trouve le ſolſtice d'hiver, auquel commence l'année aſtronomique, & que cette lune eſt regardée comme le principe de toutes les autres.

Elle porte le même nom que le ſigne du zodiaque, où ſe trouve alors le ſoleil, & s'appelle *tſee*. Ce nom qui eſt le premier des caractères cycliques, s'applique donc également au *hoang-tchoung*, à la onzième lune, & au point du ciel par où l'on commence pour régler l'année.

Tay-tſou, ſecond des *yang-lu*, répond à la lune qui commence l'année civile, appellée communément première lune, & déſignée par le caractère cyclique *yn*. Comme alors tout ce que doit produire la terre a déjà pris racine, & commence à prendre ſon accroiſſement dans une progreſſion encore égale, cette lune & ſon *lu* correſpondant ſe nomment *tay-tſou*, qui ſignifie *grande égalité*.

Ainſi des quatre autres *yang-lu*, & des ſix *yn-lu*, dont l'explication ſeroit ici ſuperflue. On n'entrera pas non plus dans le détail des différentes altérations qu'éprouva, ſous les diverſes dynaſties des empereurs, la proportion & la meſure des *lu*; ni des procédés qu'on employa dès l'origine pour faire ſervir les dimenſions des *lu* à la fixation des meſures de poids & d'étendue. Toutes ces particularités, qu'on peut voir avec intérêt dans les mémoires qui nous ſervent de guides, ſeroient déplacées dans un ouvrage de la nature du nôtre. Mais il ſuffit de ce ſimple apperçu pour prou-

Digitized by Google

ver que chez les anciens *Chinois* la muſique fut liée non-ſeulement à la morale, mais à preſque toutes les ſciences.

La formation de ces douze *lu* par la progreſſion triple, depuis l'unité juſqu'au nombre 177147, inclusivement, date des premiers ſiècles de la monarchie *Chinoiſe*; les additions ou corrections qu'on y a faites ſont antérieures de pluſieurs ſiècles au temps où vivoit Pythagore. Ce n'eſt donc point des Grecs que les *Chinois* ont emprunté leur ſyſtême muſical. Ils ne l'ont pas pris non plus des Egyptiens, puiſque leur ſyſtême a été trouvé du temps de *Hoang ty*, qui précède de bien des ſiècles celui où l'on fait vivre l'inventeur de la lyre.

Le ſyſtême général des *lu* reſta long-temps ainſi formé de douze demi-tons, égaux, & partagés ſeulement en *lu* parfaits, *yang*; & *lu* imparfaits, *yn*. Les *Chinois* les réunirent enſuite deux à deux un *yn* avec un *yang*; & ces deux ſons joints enſemble furent appellés tons. Après les avoir combinés de bien des manières pour en faire un arrangement qui repréſentât l'ordre harmonique des *lu*, ils en firent une échelle de cinq tons & deux demi-tons. Ils donnèrent aux tons les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*; les deux demi-tons, dont l'un précédoit le *koung* & l'autre le *tché*, furent nommés *pien-koung*, c'eſt-à-dire qui devient *koung*; & *pien-tché*, qui devient *tché*.

Telle eſt l'explication que les *Chinois* eux-mêmes donnent de leur ſyſtême. Elle n'a point ſatisfait le ſavant abbé Rouſſier: ſelon lui les inſtituteurs de la muſique *Chinoiſe*, en combinant d'abord une ſuite de demi-tons, & en les accouplant enſuite deux à deux pour en tirer une échelle compoſée de tons, n'auroient eu aucune raiſon de faire entrer auſſi deux demi-tons dans cette échelle, d'y placer deux ſons iſolés & non accouplés comme les autres. Leur échelle combinée de ſept degrés, ou de *ſept tons*, ne devroit pas être comme *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, dont *fa* ſeroit le complément ou l'octave; mais comme *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut* ♯, *re* ♯, *mi* ♯, complettés par ce dernier ton, qui ſeroit l'octave de *fa*, s'il étoit vrai que les demi-tons fuſſent égaux entr'eux.

M. Rouſſier penſe donc que les inſtituteurs de la muſique *Chinoiſe* ſuivirent une autre route, qu'ils travaillèrent ſur un fond de conſonnances, & qu'au lieu de demi-tons ils prirent pour baſe les ſept *ut*, *fa*, *ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, *ſi*, répétés pluſieurs fois, de cette manière:

fa, *ut*, ſol, *re*, la, *mi*, ſi, *fa*, ut, *ſol*, re, *la*, mi, *ſi*, fa, *ut*, ſol, *re*, la, &c.

Cette ſuite de quintes eſt ſelon lui le fondement non-ſeulement de l'échelle & du ſyſtême des *Chinois*, mais de toute échelle & de tout ſyſtême de muſique. En effet, on trouve dans les ſons de cette ſérie des échelles toutes faites & toutes aſſorties de leurs demi-tons, ſans autre combinaiſon que celle de prendre les ſons de deux en deux; premier, troiſième, cinquième, &c. ou deuxième, quatrième, ſixième, &c.

Commencez par *fa*, vous aurez l'échelle *Chinoiſe*,

fa, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*;

par *ſi*, vous aurez l'échelle des Grecs.

ſi, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*;

par *ſol*, vous aurez la gamme de Gui d'Arezzo,

ſol, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*;

par *ut*, vous aurez notre échelle du mode majeur,

ut, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, (*ut*).

Prenez enfin en rétrogradant, & commencez par le dernier *la*, vous aurez notre échelle du mode mineur,

la, *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, *ſi*, (*la*);

Mais revenons à la muſique des *Chinois*. En commençant l'échelle entière de leur ſyſtême par le degré le plus bas, elle dit, ſelon les anciens noms *Chinois*.

Kio	*la*
Chang	*ſol*
Koung	*fa*
Pien-koung . .	*mi*
Yu	*re*
Tché	*ut*
Pien-tché . . .	*ſi*
Kio	*la*
Chang	*ſol*
Koung	*fa*
Pien-koung . .	*mi*
Yu	*re*
Tché	*ut*
Pien-tché . . .	*ſi.*

On voit que les ſept notes du milieu compoſent une gamme ſemblable à notre gamme de *fa*, à l'exception du premier demi-ton, qui chez nous eſt placé de la troiſième note à la quatrième, & qui l'eſt ici de la quatrième à la

cinquième. Le ſyſtème s'étend trois notes au-deſſus de cette gamme, & quatre notes au-deſſous.

Nous avons dit que les douze *lu*, *hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tſou*, &c. ſont ſtables & permanens; les ſept tons au contraire qui compoſent le ſyſtème, ſont mobiles. Le premier, *koung*, peut être appliqué à chacun des douze *lu*. *Hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tſou*, &c. peuvent être pris ſucceſſivement pour premier ton, ou *koung* du ſyſtème. On dit alors qu'ils modulent en *koung*, & les autres *lu* de deux en deux, modulent proportionnellement dans les autres tons du ſyſtème. Ainſi, lorſque le *lu hoang-tchoung* module en *koung*, c'eſt-à-dire, lorſque la note *koung* qui répond à notre *fa*, ſe fait ſur le *lu hoang tchoung* ou *lu* fondamental; *tay tſou*, module en *chang* (ſol) *kou-ſi* en *kio* (la), &c. Lorſque c'eſt *ta-lu* qui module en *koung*, c'eſt-à-dire, lorſque la note *koung* (fa) ſe fait ſur le ſecond *lu*; *kia thoung*, module en *chang* (ſol), *tchoung-lu* en *kio* (la), &c. ainſi du reſte. En combinant de cette manière leur ſept tons avec les douze *lu*, les anciens *Chinois* formoient 8, modulations différentes.

Entre les différentes explications de la génération & de la formation des *lu*, il y en a une qui mérite une attention particulière, c'eſt celle de la formation des *lu* par les nombres. « Il en » eſt, diſent les *Chinois*, des nombres comme » des autres êtres. Ils ont leur *yang* & leur *yn*, » c'eſt-à-dire, les deux principes, le *parfait* & » l'*imparfait* qui, par leur union & leur mutuel » concours, produiſent dans l'eſpèce tout ce qui » peut être produit ». Il ſeroit inutile de nous enfoncer avec eux dans cette doctrine abſtraite; mais voici ce qu'il faut bien remarquer. « *un*, *deux*, » *trois* & *quatre*, dit un de leurs auteurs, contemporain de Confucius, renferment la doctrine la plus profonde. Cette doctrine n'avoit point » échappé à nos anciens, qui en faiſoient l'objet de leurs études & de leurs méditations..... » *un* & *un* ſont *deux*; *un* & *deux* ſont *trois*. Les » hommes vulgaires ne voient rien dans cet » énoncé; mais les ſages ſavent en tirer parti » quand ils calculent les *lu*, &c. ».

C'eſt là préciſément le *ſacré quaternaire* des Pythagoriciens. Les nombres 1, 2, 3, 4, renferment en abrégé les principes fondamentaux du ſyſtème muſical. M. l'abbé Rouſſier, par une conjecture des plus ingénieuſes, avoit préſumé, dans ſon excellent *mémoire ſur la muſique des anciens*, que Pythagore n'étoit pas lui-même l'inventeur de ce *quaternaire*, & des principes admirables qu'il renferme. Il a trouvé dans le mémoire du père Amiot la confirmation de ſa conjecture; il a reconnu que c'eſt aux *Chinois* qu'on doit le ſacré quaternaire, & que ſans doute Pythagore l'avoit emprunté d'eux, ainſi que l'application de ce quartenaire aux principes du ſyſtème muſical.

De tout ce qui précéde on peut conclure:

1°. Que les *Chinois* ont eu de tout temps, ou du moins bien des ſiecles avant les autres nations, un ſyſtème de muſique ſuivi, lié dans toutes ſes parties, & fondé ſpécialement ſur les rapports des différens termes de la progreſſion triple.

2°. Qu'ils ſont les auteurs de ce ſyſtème, puiſque, d'après leurs livres les plus authentiques, il eſt antérieur à tout autre ſyſtème connu.

3°. Que ce ſyſtème renfermant à-peu-près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont mis en œuvre dans les leurs, & étant plus ancien, il s'enſuit que les Grecs & même les Egyptiens ont puiſé chez les *Chinois* tout ce qu'ils ont dit ſur la muſique, & s'en ſont fait honneur, comme d'une invention propre.

4°. Que Pythagore lui-même qui voyageoit pour s'inſtruire, & qui ſûrement avoit pénétré dans les Indes, alla ſans doute juſqu'à la Chine où les ſavans & les lettrés le mirent au fait de la muſique, qu'ils regardoient comme la première de toutes les ſciences; & que Pythagore de retour en Grèce, ayant médité ſur ce qu'il avoit appris, en aura formé un ſyſtème qu'on appelle le *ſyſtême de Pythagore*.

Cette dernière concluſion eſt d'autant plus certaine, comme l'obſerve M. Rouſſier, que dans la ſérie des ſons diatoniques qui forme le ſyſtème général des *Chinois*, & qui eſt ici plus haut, on peut remarquer le même nombre & le même ordre de ſons que dans le ſyſtème de Pythagore, dont on auroit ſupprimé la corde *ajoutée*, le *la* inférieur, que les Grecs eux-mêmes regardoient comme étrangere au ſyſtème, & qu'ils appelloient *proſlambanomène*, de peur qu'on ne la confondit avec le ſyſtème que Pythagore leur avoit donné. (Voyez *muſique des* GRECS).

Ce qu'il y a encore de bien remarquable dans cette ſérie, c'eſt le modèle des tétracordes des Grecs, que préſentent les quatre ſons *pien-tché*, *tché*, *yu*, & *pien-koung*, ou *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, qui ſont au-deſſous du *koung* ou *fa*. Le *ſi* inférieur, qui eſt la corde la plus baſſe du ſyſtème *Chinois*, Pythagore l'a appellé dans le ſien *l'hypate* des *hypates*, c'eſt-à dire la première des premieres: c'eſt exactement comme nous la nommerions nous-mêmes, les yeux fixés ſur cette partie inférieure du ſyſtème général des *Chinois*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*.

On recherche depuis long-temps ſi les anciens Grecs ont connu l'harmonie, ou ce que nous appellons le *contre-point*; on peut faire la même queſtion relativement aux *Chinois*. Voici de quelle manière le père Amiot y répond; il équivoque ſur le mot *harmonie*, & l'on peut juger par ſa réponſe, que l'harmonie de la muſique *Chinoiſe* ne reſſemble en rien à la nôtre.

« Si l'on me demandoit ſimplement, dit-il, *les Chinois connoiſſent-ils ou ont-ils connu anciennement l'harmonie?* Je répondrois affirmativement,

Digitized by Google

& j'ajouterois que les *Chinois* ſont peut être la nation du monde qui a le mieux connu l'harmonie, & qui en a le plus univerſellement obſervé les lois. — Mais quelle eſt cette harmonie? — C'eſt celle qui conſiſte dans un accord général entre les choſes phyſiques, morales & politiques, en ce qui conſtitue la religion & le gouvernement; accord dont la ſcience des ſons n'eſt qu'une repréſentation & une image. — Quel eſt donc cet accord, puiſqu'il ne s'agit ici que de muſique? — A cela les *Chinois*, tant anciens que modernes, feront la réponſe ſuivante, extraite de leurs propres livres.

« La muſique n'eſt qu'une eſpèce de langage dont les hommes ſe ſervent pour exprimer les ſentimens dont ils ſont affectés. Chaque paſſion a ſes tons propres & ſon langage particulier. Il faut donc que la muſique, pour être bonne, ſoit à l'uniſſon des paſſions qu'elle doit exprimer: voilà le premier accord ».

« Chaque ton a une manière d'être & d'exprimer qui n'appartient qu'à lui. (Il faut ſe ſouvenir ici que ce ſont des *Chinois* qui parlent). Le ton *koung* a une modulation ſérieuſe & grave, parce qu'elle doit repréſenter l'empereur, la ſublimité de ſa doctrine, la majeſté de ſa contenance & de toutes ſes actions. Le ton *chang* a une modulation forte & un peu âcre, parce qu'elle doit repréſenter le miniſtre & ſon intrépidité à exercer la juſtice, même avec un peu de rigueur. Le ton *kio* a une modulation unie & douce, parce qu'elle doit repréſenter la modeſtie, la ſoumiſſion aux lois, & la conſtante docilité des peuples envers ceux qui les gouvernent. Le ton *tché* a une modulation rapide, parce qu'elle repréſente les affaires de l'empire, l'exactitude & la célérité avec leſquelles on doit les traiter, &c. que ces modulations ſoient employées à propos, en n'exprimant que ce qu'elles doivent repréſenter, ce ſera le ſecond accord ».

« Les tons ſont comme les mots du langage muſical; les modulations en ſont les phraſes: les voix, les inſtrumens & les danſes forment le contexte & tout l'enſemble du diſcours. Lorſque nous voulons exprimer ce que nous ſentons, nous employons dans nos paroles des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou foibles, lents ou précipités. Si ces tons ſont réglés par les *lu*; ſi les inſtrumens ſoutiennent la voix & ne ſont entendre ces tons ni plutôt ni plus tard qu'elle; ſi chacun des ſons eſt mis au ton qui lui convient, & n'eſt employé que lorſqu'il eſt à propos qu'il le ſoit; ſi les danſeurs, par leurs attitudes & leurs évolutions, diſent aux yeux ce que les voix & les inſtrumens diſent aux oreilles; ſi celui qui fait les cérémonies en l'honneur du ciel, ou pour honorer les ancêtres, montre par la gravité de ſa contenance, & par tout ſon maintien, qu'il eſt véritablement pénétré des ſentimens qu'expriment le chant & les danſes, voilà l'accord le plus parfait; *voilà la véritable harmonie, nous n'en connoiſſons point & nous n'en avons jamais connu d'autre* ».

Cette cérémonie en l'honneur des ancêtres eſt une des plus belles, des plus célèbres, & certainement la plus ancienne du monde. Les *Chinois* y portent un eſprit de recueillement, un profond ſentiment d'amour, de reſpect & de reconnoiſſance pour ceux à qui ils doivent la vie & tous les biens dont elle eſt la ſource. Ce ſentiment influe ſans doute ſur l'effet que produit en eux la muſique de l'hymne que l'on adreſſe alors aux ancêtres de la famille impériale, & qui eſt chanté par les muſiciens, au nom de l'empereur même, préſent à cette cérémonie.

On trouvera le chant de cet hymne noté en caractères européens, *pl. de muſ.*, *fig.* 55. Pour ſe former quelque idée de ce que peut faire éprouver à ceux qui l'écoutent un chant ſi ſimple, dépouillé de ce que nous appellons harmonie, & accompagné par le ſimple uniſſon des inſtrumens & des voix, il faut néceſſairement ſe repréſenter l'ordre qui règne dans cette ſolemnité, & l'appareil dont les yeux y ſont frappés, en même tems que les cœurs ſont émus par les ſentimens de cette piété filiale qui s'étend chez les *Chinois* juſqu'aux générations les plus reculées. En voici la deſcription extraite des Mémoires du P. Amiot.

« On trouve d'abord dans le veſtibule de la ſalle des ancêtres tous ceux qui portent les étendards, qui annoncent que c'eſt dans ce lieu que l'empereur doit ſe tranſporter. On y voit les principales cloches & les principaux tambours, les officiers des gardes & quelques muſiciens, tous rangés avec ſymmétrie, & immobiles dans leurs poſtes.

» En entrant dans la ſalle, on voit, à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king*, & autres joueurs d'inſtrumens, rangés également par ordre. Vers le milieu de la ſalle ſont les danſeurs, habillés en uniforme, & tenant à la main les inſtrumens qui doivent leur ſervir dans leurs évolutions: c'eſt un drapeau, ou un petit bâton ſurmonté de plumes, ou un dard, &c. ce qui fait que ces évolutions ſe nomment *la danſe du drapeau*, *des plumes*, *du dard*, &c. ſelon celui de ces inſtrumens dont les danſeurs y ſont armés. Plus près du fond ſont placés les joueurs du *kin* & du *ché*, ceux qui touchent le tambour *po-ſou*, & les chanteurs. Enfin, dans le fond même de la ſalle, on voit la repréſentation des ancêtres, c'eſt-à-dire, ou leurs portraits, ou de ſimples tablettes, ſur leſquelles leurs noms ſont écrits, depuis celui qu'on compte pour le *tay-tſou*, c'eſt-à-dire, pour le chef de la branche régnante, juſqu'au père du ſouverain actuellement ſur le trône. Devant ces repréſentations eſt une table garnie de tout ce qui doit ſervir à l'offrande & aux libations.

» Tout à coup on entend le ſignal qui avertit de l'arrivée de l'empereur. Le profond ſilence qui ſuccède à ce ſignal, la démarche grave & majeſtueuſe du *fils du ciel*, qui s'avance vers la table des par-

Digitized by Google

ſums, commencent à inſpirer ce que les *Chinois* appellent une ſainte horreur, ſur-tout ſi l'on eſt perſuadé comme eux que les ancêtres deſcendent du ciel pour venir recevoir les hommages qu'on ſe diſpoſe à leur rendre. Mais lorſque, le ſouverain étant arrivé devant la repréſentation de ſes ancêtres, les muſiciens commencent à entonner l'hymne, je ſuis perſuadé, dit ce bon miſſionnaire, que les premiers ſons qu'on entend pénètrent juſqu'à l'ame, & réveillent dans le cœur les plus délicieux ſentimens dont il puiſſe être affecté. C'eſt ainſi, ajoute-t-il, qu'on peut expliquer comment la muſique a pu opérer de ſi grandes merveilles chez les anciens peuples, tandis que la nôtre, avec toute ſon harmonie, peut à peine effleurer l'ame ».

La prolixité de la traduction que le P. Amiot donne de cet hymne, & l'extrême médiocrité de ſes vers ne nous permettent pas de la rapporter en entier. Chaque vers *chinois* eſt compoſé ſeulement de quatre monoſyllabes, & le traducteur les a rendus par deux vers preſque toujours alexandrins: ainſi pour chaque ſtrophe *chinoiſe* de huit petits vers, on en a une de ſeize vers françois, preſque tous de douze ſyllabes. On peut en juger par le premier vers

See hoang ſien Tſou,

rendu par ces deux-ci :

Lorſque je penſe à vous, ô mes ſages ayeux!
Je me ſens élevé juſqu'au plus haut des cieux.

Dans cette première ſtrophe l'empereur reconnoit, par l'organe des chanteurs, qu'il doit tout à ſes ayeux, puiſqu'il ne règne qu'à titre de leur deſcendant. Il s'avoue indigne de marcher ſur leurs traces; mais il veut au moins par ſes vertus prouver aux races futures qu'il a mérité de vivre ſans remords.

Après cette eſpèce d'exorde, l'empereur ſe proſterne à trois repriſes différentes; frappe, à chaque repriſe, trois fois la terre du front, fait les libations & les offrandes. Pendant ce tems-là, les muſiciens chantent la ſeconde partie de l'hymne, toujours au nom de l'empereur. Il y fait de nouvelles proteſtations de reſpect & de reconnoiſſance. Il croit voir l'auguſte figure de ſes ancêtres, & ſe proſterne pour leur rendre hommage.

Lorſque l'empereur a fini les cérémonies reſpectueuſes, qu'il a offert les viandes, fait les libations, ou verſé le vin; qu'il a brûlé les parfums, & qu'après s'être proſterné, il a frappé neuf fois la terre du front, il ſe relève & ſe tient debout dans la même attitude que lorſqu'on chantoit la première partie de l'hymne. Alors les muſiciens entonnent la troiſième partie, pendant laquelle les ancêtres, qu'on croit être deſcendus du ciel, ſont ſuppoſés y remonter.

L'exécution d'un morceau de muſique compoſé ſur trois ſtrophes, dont chacune n'eſt que de trente-deux ſyllabes, & où les paroles ne ſont jamais répétées, ne paroit pas devoir être longue; mais la manière dont cet hymne eſt chanté & accompagné le rend d'une extrême longueur.

Pour avertir qu'il faut commencer on donne trois coups à quelque intervalle l'un de l'autre ſur le tambour *tao-kou*, enſuite un coup ſur la grande cloche, & les voix commencent, ainſi que tous les inſtrumens qui doivent les accompagner. Lorſqu'elles prononcent le mot *ſee*, on donne un coup ſur la cloche du *hoang-tchoung*, qui rend la note *koung* ou *fa*, parce que la pièce eſt dans ce ton, & que le mot *ſee* eſt exprimé par cette note *koung*. Après ce ſeul coup de cloche, le *po-ſou*, autre eſpèce de tambour, donne trois fois la même note: après la troiſième, le *kin* & le *ché* donnent la leur; le *po-ſou* en répète encore trois, après leſquelles le *kin* & le *ché* répètent leur note; ce n'eſt qu'alors que les chanteurs, & ſans doute les inſtrumens à vent qui les accompagnent reprennent haleine. Ce qui ſe fait ainſi pour la première note s'obſerve à toutes les autres.

A la fin de chaque vers, on donne un coup ſur le *lien-kou*, ſorte de tambour; à ce ſignal, les voix & tous les inſtrumens ceſſent. Après un petit repos, on frappe une fois ſur une autre eſpèce de tambour, immédiatement après ſur un troiſième; enſuite un ſecond & un troiſieme coup ſur chacun de ces deux derniers tambours; après quoi l'on donne un coup ſur la cloche, & les voix commencent le vers ſuivant. Il en eſt de même pour tous les vers. On doit juger par-là de la lenteur avec laquelle ce chant procède.

Les danſeurs admis à cette cérémonie contribuent à la rendre encore plus auguſte. Par ces danſeurs il ne faut pas ſe figurer des baladins ou des faiſeurs de ſauts: ce ſont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs geſtes, leurs attitudes & toutes leurs évolutions, les ſentimens dont le *fils du ciel* eſt cenſé pénétré, lorſqu'il s'acquitte envers ſes ancêtres des devoirs que lui impoſe la piété filiale. Par exemple, pendant qu'on chante le premier mot de l'hymne, *ſee*, qui ſignifie *penſer*, *méditer profondément*, *être affecté juſqu'au fond du cœur de ce à quoi l'on penſe*, &c. les danſeurs ſont debout, ayant la tête penchée ſur la poitrine, & ſe tiennent immobiles.

L'hymne fini, l'empereur ſe retire avec ſes miniſtres & tout ſon cortège, dans le même ordre que lorſqu'il eſt entré dans la ſalle. La muſique continue juſqu'à ce qu'il ſoit rentré dans ſon appartement.

Rouſſeau a donné, à la planche N des exemples de ſon dictionnaire de muſique, un air *chinois* qu'il a défiguré. Il eſt tiré d'un manuſcrit adreſſé en 1754 à M. de Bougainville, par le P. Amiot; mais d'un morceau de muſique très-lent & très-grave, Rouſſeau a fait une ſorte d'air de danſe, dont il n'a pas déterminé

déterminé le mouvement, & qui paroît exprimer par des croches & par une mesure vive & légère ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. D'ailleurs, presque tous les repos de cet air y sont à contre-sens; & ce qui n'est pas moins important, on trouve à la troisième mesure deux *fa*, qui ne peuvent entrer dans l'air *chinois*, puisque cet air, ainsi que plusieurs morceaux de musique *chinoise*, n'est composé que de cinq notes, qui sont ici *fol*, *la*, *si*, *re*, *mi*, dans lesquelles il n'y a ni *fa* ni *ut*.

Nous redonnons cet air, conformément à la traduction du P. Amiot; (*voyez pl. de musiq*, *fig.* 48.) Cet air, qui a beaucoup de réputation en Chine, se nomme *Lieou yé kin*, c'est-à-dire, *le satin à feuilles de saule.*

Saule charmant, ta feuille verte
Ternit l'éclat des plus brillantes fleurs, &c.

Il faut se rappeller, en le chantant, qu'il est d'un mouvement grave & majestueux, ce qui lui donne une expression bien différente de celle qu'il paroît avoir, d'après la manière dont Rousseau l'a noté.

L'empereur Kang-hi avoit entrepris de faire adopter à ses peuples la musique européenne dont on lui avoit expliqué les élémens & qu'il avoit beaucoup goûtée. Il y employa deux missionnaires assez instruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. L'empereur approuva leur ouvrage, auquel il publia même qu'il avoit voulu prendre part. Le livre fut imprimé dans son palais. L'édition étoit magnifique. Il en distribua des exemplaires à tous les grands de l'empire. Quelques-uns, pour lui faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier toutes les combinaisons de nos sept notes, & d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouoient assez bien sur des instrumens.

Mais comme dès leur enfance ils étoient accoutumés à entendre parler des *lu*, de *tiao*, du son de la pierre, des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, & que les principes de la musique européenne ne leur présentoient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne musique.

Kang-hi, connoissant le génie de sa nation, sentit bientôt qu'il seroit impossible de lui faire adopter une musique étrangère. Il ne voulut pas y employer la contrainte, & risquer de faire couler pour des notes européennes autant de sang que ses ancêtres en avoient répandu pour forcer les *Chinois* à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares.

Cependant, comme c'est un point essentiel dans le gouvernement, que chaque dynastie ait sa musique particulière, il voulut que celle des *Tartares-Mantchoux* eût aussi la sienne. Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'empire, les mêmes que ceux de l'ancienne musique *chinoise*. Le seul changement qu'il se permit fut dans la construction des instrumens, auxquels il conserva cependant leurs anciens noms, leur forme extérieure & leur usage. La musique des *Chinois* est donc absolument la même, du moins quant aux principes, qu'elle étoit vers le premier tems de leur monarchie, c'est-à-dire, selon le P. Amiot, 2637 ans avant J. C.

Kang-hi chang a l'épithète de *tranquille* qu'on donnoit à la musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde*; & c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre à sa dynastie. Voici le réglement qu'il publia dans la cinquante deuxième année de son règne pour le changement dans les instrumens de musique. Rien de plus précieux que les pièces de ce genre pour l'histoire des mœurs & des usages.

« Le chef de la musique de mon empire m'a re-» présenté que les nouveaux instrumens pour la » construction desquels j'avois donné mes ordres » étant achevés, il étoit à propos de les faire insé-» rer dans mon livre des grands usages.

» Les instrumens dont on se servoit sous mes » prédécesseurs étoient, à la vérité, d'une très-» bonne construction, mais ils étoient vieux & ne » rendoient plus que des sons sourds & altérés: » c'est ce qui m'a engagé, après les avoir examinés » moi-même avec beaucoup d'attention, à en faire » construire de nouveaux, sur le modèle de ceux » qu'on avoit déjà; car je ne suis pas en état de » donner rien de mieux en ce genre que ce qui » avoit été fait sous la dynastie précédente. .. Après » avoir communiqué mon projet à mon premier » ministre, aux chefs des neuf principaux tribu-» naux de ma cour, & à d'autres officiers de mon » empire, je leur ordonnai de me dire naturelle-» ment ce qu'ils en pensoient. Ils m'ont fait d'une » commune voix la réponse suivante:

» Les instrumens faits sous la dynastie précé-» dente sont fort imparfaits. Ils ne savoient expri-» mer ni les délicatesses, ni les agrémens, ni même » les véritables tons de la musique, suivant les » principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas » été construits. Mais Votre Majesté a trouvé, par » ses profondes réflexions, le moyen de corriger » ce qu'ils avoient de défectueux, & d'en faire qui » pussent rendre des tons justes & véritablement » harmonieux. Nous croyons, & nous sommes » pleinement convaincus que Votre Majesté rendra » un service essentiel à l'empire, si Elle veut bien » donner ses ordres pour qu'on grave tous ces ins-» trumens, & qu'on les insère dans le livre des » grands usages de l'empire, avec la méthode de les » construire, leurs dimensions & tous les moyens » qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. » Il seroit à craindre, sans cette précaution, qu'on » n'en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la » suite des tems notre musique ne retombât dans » l'état d'imperfection d'où Votre Majesté l'a tirée. » Nous croyons donc qu'il est à propos, qu'en les

» inſérant dans le livre des grands uſages de l'em-
» pire, on marque non-ſeulement la méthode, &
» toute la théorie de leur conſtruction; mais encore
» la lune où, par l'ordre de Votre Majeſté, on
» commencera à s'en ſervir, &c. »

Ce fut trois ans après, c'eſt-à-dire, dans la cinquante-cinquième année de ſon règne, que ce prince ordonna au gouverneur de la province de *Petchely* de faire jouer la nouvelle muſique dans la ſalle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette muſique, que les inſtrumens de la nouvelle conſtruction.

Sous la dynaſtie *Tsin-tsing*, actuellement régnante, la muſique en uſage eſt celle qu'on nomme *chao-yo*, & dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les ſacrifices. Le chef ou ſurintendant de cette muſique a l'inſpection ſur tous les muſiciens, & porte le titre de *tay-tchang ſée*, c'eſt-à-dire, conſervateur des cinq vertus capitales, abſolument néceſſaires à l'homme, comme membre de la ſociété. Ces cinq vertus ſont l'amour univerſel pour l'humanité, la juſtice, la politeſſe ou les manières, le ſage diſcernement & la droiture du cœur. Il y a toujours un tribunal particulier, & un nombre déterminé de mandarins pour avoir ſoin de ce qui concerne la muſique.

Lorſque des rois étrangers, ou leurs ambaſſadeurs viennent rendre hommage à l'empereur; lorſqu'il tient ſon lit de juſtice, ou qu'il eſt aſſis ſur ſon trône pour régler les affaires de l'empire, on emploie cette muſique *chao-yo*. Chaque cérémonie a ſes airs propres, que des mandarins particuliers font exécuter. Sous le règne de l'empereur *Young-tcheng* il a même été établi une muſique particulière pour la cérémonie du labourage qui ſe fait une fois chaque année, & une autre pour le feſtin qui la ſuit.

Voici quelles ſont en général les différentes eſpèces de muſique, & les occaſions où l'on en fait uſage.

I. *La grande muſique du veſtibule* (tan-pi-chang) eſt compoſée de deux chanteurs & de vingt-huit ſymphoniſtes. Elle s'exécute dans un veſtibule d'où elle tire ſon nom. On emploie cette muſique,

1°. Lorſque les regulos & les mandarins de différens ordres vont remercier l'empereur de ſes bienfaits: alors on lui chante un cantique intitulé *king-ping tché-tchang*.

2°. Tous les ans, le jour de la naiſſance de l'empereur, lorſqu'il ſe rend à la ſalle du trône; lorſque les mandarins font leurs proſternations; lorſqu'on lit l'éloge de l'empereur; lorſqu'il retourne à ſon appartement; & lorſqu'après ſon repas, il envoie des mets de ſa table aux regulos, mandarins, &c.

3°. Le ſecond jour du ſacrifice, lorſqu'on répète les mêmes cérémonies.

4°. Le quinzième jour de la première lune, lorſque l'empereur ſe rend à la ſalle du trône.

5°. Lorſque l'empereur fait les cérémonies dans la ſalle des ancêtres, le premier jour de la première, de la quatrième, de la ſeptième, & de la dixième lunes.

6°. Lorſqu'avant la moiſſon il offre un ſacrifice aux eſprits qui protègent les grains, au ſoleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs, &c.; lorſqu'il va rendre hommage à ſes ancêtres & à Confucius.

7°. A la cérémonie du labourage des terres. Dans cette occaſion, vingt muſiciens n'ont d'autre office que de tenir en main quelqu'un des inſtrumens de labourage: cinquante autres muſiciens gardent les étendards, qui ſont de cinq couleurs. L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, ſe met enſuite derrière une charrue, & fait un ou deux ſillons: quatre vieux laboureurs l'accompagnent: les regulos & les grands des neuf ordres labourent à leur tour; & l'empereur eſt attentif à regarder leur travail. Il monte enſuite en chaiſe pour ſe rendre dans ſon palais; c'eſt alors que commence la grande muſique.

II. *La muſique qui inſpire la véritable concorde* (tchoung-ho-chao-yo) eſt compoſée de quatre mandarins, de deux chanteurs & de vingt-huit inſtrumens. On exécute cette muſique,

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient ſon lit de juſtice.

2°. Lorſqu'il ſe rend à la ſalle du trône.

III. *La muſique excitatrice* (tao-yng-yo) compoſée de deux mandarins & de douze muſiciens. On l'exécute,

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'empereur.

2°. Lorſque l'empereur offre, dans une eſpèce de petit temple, un ſacrifice aux ames de ſes ancêtres, &c.

IV. *La muſique* tao-yng-ta-yo, compoſée de ſept mandarins & de vingt-quatre muſiciens. On l'exécute lorſque dans un autre petit temple l'empereur offre un ſacrifice, & lorſqu'après la cérémonie il ſe retire dans l'appartement où il doit prendre ſon repas.

V. *La muſique* tchoung-ho-tsing-yo. C'eſt celle qu'on exécute lorſque l'empereur eſt à table, & qu'on lui préſente les mets.

VI. *La muſique* ta-tchoung-ho char-yo; lorſqu'après avoir fini les affaires l'empereur retourne à ſon appartement.

VII. *La muſique* yeou-ping tché-tchang eſt deſtinée aux cérémonies des ſolſtices, lorſque l'empereur offre des ſacrifices ſur l'autel rond. Il y a treize mandarins, quatre chanteurs, & cinquante-deux ſymphoniſtes.

Toutes ces différentes eſpèces de muſique *chinoiſe* ne doivent différer qu'en plus ou moins d'uſa-

rumens ; car les airs ſont preſque tous du même genre. Les *Chinois* n'aiment qu'un chant ſimple & lent : ils ne connoiſſent point l'harmonie : tout eſt à l'uniſſon ; mais cet uniſſon eſt varié, dit le P. Amiot, ſuivant la nature de chaque inſtrument. C'eſt dans cette variation que conſiſtent l'habileté du compoſiteur, la beauté des morceaux, & tout l'art muſical. Cette variation de l'uniſſon eſt aſſez difficile à concevoir, à moins que les différentes octaves ne ſoient ici conſidérées comme uniſſons, ou que ces variations ne ſoient que dans la qualité du ſon & non dans l'intonation. Au reſte, on voit que cet art ne peut être porté fort loin chez une nation qui ne ſe permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connoiſſe tous, & qu'elle les faſſe entrer dans l'aſſemblage de ſes douze *lu*.

Il ſeroit inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforceroit-on de prouver aux *Chinois* qu'ils doivent trouver du plaiſir dans une choſe où ils n'en trouvent point ; ils croiroient s'écarter des règles que preſcrit la belle nature, dont ils ſe diſent les diſciples, ſi, pour flatter l'oreille, ils lui faiſoient entendre une multiplicité de ſons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer ſi rapidement, diſent-ils ? Eſt-ce pour montrer la légéreté de votre eſprit & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à ceux qui vous écoutent ? »

» Si c'eſt la première de ces vues qui vous anime, vous avez atteint le but, & nous avouons volontiers que vous nous ſurpaſſez. Mais ſi c'eſt la ſeconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin ».

» Vos concerts, ſur-tout s'ils ſont un peu longs, ſont des exercices violens pour les exécutans, & de petits ſupplices pour ceux qui écoutent ».

» Il faut que les oreilles européennes ſoient conſtruites différemment des nôtres. Vous aimez les choſes compliquées ; nous nous plaiſons dans celles qui ſont ſimples. Dans vos muſiques vous courez ſouvent à perte d'haleine ; dans les nôtres nous marchons toujours à pas grave & meſuré ».

» Rien ne fait mieux connoître le génie d'une nation que la muſique qu'elle goûte. D'un eſprit vain, futile & léger, il ne peut ſortir que des productions qui lui reſſemblent ; & ces ſortes de productions ne plaiſent guère qu'à ceux qui ſont marqués au coin de l'inconſtance & de la légéreté ».

» Nos anciens ne s'y méprenoient guère. Habiles dans la connoiſſance du cœur humain, ils étoient perſuadés que rien ne le déceloit mieux que le goût qu'il faiſoit paroître pour tel ou tel genre de muſique. Nous ne les valons pas, à beaucoup près ; mais héritiers de leurs écrits, de leurs préceptes, de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoiqu'on nous diſe, nous écarter des voies de la nature & des bonnes mœurs, quand nous adopterons une muſique compliquée, confuſe, ſautillante, & dont les mouvemens trop variés ne ſont que remuer un peu le ſang, ſans pénétrer juſqu'à l'ame ».

» Il en eſt de nos oreilles à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci veulent ſe repoſer doucement ſur les objets, pour pouvoir reconnoître les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus : celles-là, quoiqu'un peu plus promptes, veulent néanmoins être entraînées comme malgré elles, & ſans travail, par les charmes d'une bonne mélodie ».

» Que diriez-vous de nous ſi, pour vous donner le plaiſir de voir en peinture tout ce que les vingt-deux dynaſties qui ont ſucceſſivement gouverné notre empire ont fait de grand & de remarquable, nous vous montrions dans un ſeul tableau cet amas confus d'actions de tous les genres ? Pourriez-vous bien les y diſtinguer ? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la vérité, des couleurs bien nuancées, des figures bien exprimées, mais tout cela ſi confuſément, & d'une manière ſi compliquée, qu'elle n'imprime aucune trace diſtincte dans votre cerveau ? »

» Ou bien encore que penſeriez vous d'une perſonne qui, ayant toute l'hiſtoire de notre empire en pluſieurs centaines de tableaux, feroit paſſer rapidement ſous vos yeux chacun de ces tableaux l'un après l'autre, & vous demanderoit enſuite froidement, ſi vous n'avez pas reconnu avec plaiſir la vérité de ce qu'ils repréſentent, & ſi vous n'en avez pas admiré toutes les beautés ? »

» La réponſe que vous lui feriez eſt préciſément la même que nous ſommes tentés de vous faire, lorſque vous nous demandez ſi nous ne trouvons pas votre muſique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions-nous alors, qu'un mélange confus de ſons hauts & bas, ſans avoir pu diſtinguer en aucune façon ce qu'ils vouloient exprimer ».

Tels ſont les raiſonnemens des *Chinois* modernes ; & il eſt impoſſible de leur en faire ſentir la fauſſeté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enſeigne que tout ce qui eſt bon ſe trouve chez eux, & que la muſique inventée par leurs ayeux eſt ce qu'il y a de plus parfait au monde ; ne reconnoiſſant, d'ailleurs, pour juges de leurs ſenſations que des organes ſtupides ou émouſſés, ils ſe moqueront toujours de nous quand nous voudrons leur perſuader que leur muſique, pour être bonne, devroit être ſoumiſe aux mêmes règles & aux mêmes conventions que la nôtre.

(*M. Ginguené.*)

CHITONÉE : nom d'un air de flûte & d'une danſe particulière à Diaoe, chez les Syracuſains.

(*M. de Caſtilhon.*)

CHŒUR, eſt, *en muſique*, un morceau d'harmonie complette, à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix, & joué par tout l'orcheſtre. On cherche dans les *chœurs* un bruit agréable & har-

monieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau *chœur* eſt le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les règles de l'harmonie. Les François paſſent en France pour réuſſir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *chœur*, s'appelle quelquefois *grand-chœur*, par oppoſition au *petit-chœur*, qui eſt ſeulement compoſé de trois parties; ſavoir, deux deſſus & la haute-contre qui leur ſert de baſſe. On fait entendre de temps en temps ſéparément ce *petit-chœur*, dont la douceur contraſte agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

(*J. J. Rouſſeau.*)

On appelle encore *petit-chœur*, dans l'orcheſtre de l'opéra, un certain nombre des meilleurs inſtrumens de chaque genre qui forment comme un petit orcheſtre particulier autour du clavecin & de celui qui bat la meſure. Ce *petit-chœur* eſt deſtiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicateſſe & de précition.

Le grand *chœur* eſt compoſé de huit baſſes, qui ſont en haut des deux côtés de l'orcheſtre. La contre baſſe eſt du grand *chœur*, ainſi que les violons, les hautbois, les flûtes, & les baſſons. C'eſt l'orcheſtre entier qui le forme. (Voyez *Orcheſtre*.) (*Cahuſac.*)

Il y a des muſiques à deux ou pluſieurs *chœurs* qui ſe répondent & chantent quelquefois tous enſemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *chœurs* ſimultanés qui ſe pratique aſſez ſouvent en Italie, eſt peu uſitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, quel la compoſition n'en eſt pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de muſiciens pour l'exécuter.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Il y a de beaux *chœurs* dans *Tancrede*; celui de *Phaeton*, *Allez répandre la lumière*, &c. a une très-grande réputation, quoiqu'il ſoit inférieur au *chœur*: *O l'heureux temps*, &c du prologue du même opéra. Mais le plus beau qu'on connoiſſe maintenant à ce théâtre, eſt le *chœur*: *brillant ſoleil*, &c. de la ſeconde entrée des *Indes galantes*. M. Rameau a pouſſé cette partie auſſi loin qu'il ſemble qu'elle puiſſe l'être, preſque tous ſes *chœurs* ſont beaux; & il y en a beaucoup qui ſont ſublimes. (*Cahuſac.*)

* Il ſe peut que dans le temps où Rouſſeau écrivoit, les François l'emportaſſent dans cette partie ſur toutes les nations de l'Europe; cependant on connoiſſoit déjà quelques beaux *chœurs* faits par des étrangers, tels que celui qui commence *l'Orfeo* italien de M. *Gluck*; pluſieurs de *Traetta*, &c. Il eſt probable que ce qui donnoit alors la prééminence aux François, en ce genre, eſt le grand uſage qu'ils en faiſoient au théâtre, tandis que les autres nations les y employoient fort peu. Au reſte les allemands, les italiens paſſent aujourd'hui pour faire des *chœurs* pour le moins auſſi bien que nous. Ils ſont même plus ſimplement, plus clairement écrits que ceux de Rameau, qui avoient alors tant de réputation.

Rouſſeau circonſcrit bien rigoureuſement le mérite que peut avoir un *chœur*, en le bornant à *un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliſſe l'oreille.* Pluſieurs *chœurs* italiens de *Sacchini*, notamment celui *Tacite ombre*, qui a été entendu en France dans l'opéra de *l'Olympiade*, celui d'Orphée, déjà cité, le *chœur* d'Armide: *pourſuivons juſqu'au trépas*, & mille autres pleins d'expreſſion & de grands effets, ſont autre choſe qu'un bruit agréable & harmonieux, ſont autre choſe que *le chef-d'œuvre d'un commençant.*

La diſtinction de *grand-chœur* & de *petit-chœur* n'exiſte plus en France. (*M. Framery*).

CHŒUR *d'opéra.* Que vingt perſonnes parlent enſemble, leurs articulations ſe mêlent, les ſons de leurs voix ſe confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chœur dont toutes les articulations & les intonations ſont preſcrites & meſurées, vingt voix d'accord n'en ſeront qu'une, & de leur concert peuvent réſulter de grands effets; ſoit du côté de l'harmonie, ſoit du côté de l'expreſſion.

Je vais plus loin. Dans un ſpectacle où il eſt reçu que la parole ſera chantée, le *chœur* a ſa vraiſemblance comme le récitatif, & cette vraiſemblance eſt la même que celle du duo, du trio, du quatuor, &c. Mais ce que j'ai dit du duo françois, je le dis de même du *chœur*: en s'éloignant de la nature, il a perdu de ſes avantages. (Voyez *Duo.*)

Il arrive ſouvent dans la réalité qu'un peuple entier pouſſe le même cri, qu'un ſeul de monde dit à la fois la même choſe, & comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude aſſemblée, peut ſe donner quelque licence: l'art & le goût conſiſtent à preſſentir juſqu'où l'extenſion peut aller. Or c'en eſt trop que de faire tenir enſemble à tout un peuple un long diſcours ſuivi & dans les mêmes termes, à moins que ce ne ſoit un diſcours appris comme une hymne; & tel peut être ſuppoſé, par exemple, le *chœur*: *brillant Soleil* dans l'acte des Incas, le *chœur* de Thétis & Pélée, *O deſtin quelle puiſſance!* le *chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre & l'onde*, & tout ce qui ſe chante dans des ſolemnités.

Il faut donc diſtinguer dans l'hypothèſe théâtrale le *chœur* appris, & le *chœur* in promptu. Le premier peut paroître compoſé avec art, ſans détruire la vraiſemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite & momentanée des ſentimens dont une multitude eſt émue à la fois. Plus ces ſentimens ſeront vifs & rapides,

Digitized by Google

plus l'expreſſion en ſera ſimple, naturelle & conciſe ; plus il ſera vraiſemblable que tout un peuple ait dit la même choſe en même temps.

Cependant une des plus grandes beautés du *chœur* c'eſt le deſſin : ce deſſin demande quelqu'étendue pour ſe développer, & quelque ſuite pour ſe donner de la rondeur & de l'enſemble : le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entre-coupés ? Voilà ſans doute la difficulté, mais auſſi le ſecret de l'art ; & ce ſecret ſe réduit du côté du poëte à dialoguer le *chœur*, comme j'ai déjà dit de former le duo. Que les différentes parties ſe ſéparent & ſe rejoignent ; que tantôt elles ſe contrarient & que tantôt elles s'accordent ; que deux, trois voix, une voix ſeule de temps en temps ſe faſſe entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la ſoutienne, & qu'enfin toutes ſe ramenent à un ſentiment unanime, ou ſe choquent dans un combat de deux ſentimens oppoſés ; voilà le *chœur* qui devient une ſcène étendue & développée, & qui, dans ſon imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette ſeule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

En critiquant les *chœurs* de l'opéra françois, on a cité ce morceau de poëſie rythmique que nous a conſervé Lampride, où eſt exprimé le cri de fureur & de joie du peuple Romain à la mort de l'empereur Comode ; & on a dit : *Que les gens de goût décident* entre ce *chœur* & les *chœurs* d'opéra ; mais on n'a mis en comparaiſon que deux mauvais *chœurs* de Quinault ; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *chœurs* ſoient toujours mauvais. Celui de Lampride, au ſtyle près, dont la baſſeſſe eſt dégoûtante, ſeroit pathétique ſans doute ; mais rien n'empêche que dans nos opéras on n'en compoſe ſur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeller ceux de Caſtor, celui d'Alceſte, *Alceſte eſt morte !* Celui de Jephté, celui de Coronis, celui des Incas, & nombre d'autres qui ont leur beauté, & qui produiſent leur effet ? On auroit encore eu de l'avantage à leur oppoſer celui de Lampride, mais on n'auroit pas eu le plaiſir de dire que l'un étoit ſublime, & que les autres étoient plats. La vérité ſimple eſt que l'action, le dialogue, le pathétique ſeront toujours très-favorables à la forme du *chœur*, & que le genre de notre opéra y donne lieu, toutes les fois que la ſituation eſt paſſionnée & qu'elle intéreſſe une multitude : c'eſt au poëte à ſaiſir le moment, c'eſt au muſicien à le ſeconder. (Voyez *Air*, *Chant*, *Duo lyrique*, *Récitatif.*)

(*M. Marmontel.*)

CHŒUR. Le *chœur* chez les anciens eſt un des grands exemples de la viciſſitude des choſes humaines ; il commença par être tout dans les ſpectacles groſſiers qui donnèrent la première idée de la tragédie, & il finit par n'être qu'un acceſſoire de la tragédie elle-même.

Dans les fêtes de Bacchus, une troupe de chanteurs, ſouvent promenés ſur un char, quelquefois marchant en déſordre, chantoient des hymnes & ſur-tout des dithyrambes en l'honneur du dieu. Pour délaſſer ce *chœur* que devoient fatiguer extrêmement des chants à pleine voix, & en plein air, Theſpis imagina d'y ajouter un perſonnage qui racontoit quelques traits de la fable, ou quelques aventures héroïques, pendant que les chanteurs reprenoient haleine. Eſchyle y joignit un ſecond acteur, qui dialoguoit avec le premier. Il plaça ſur un théâtre cette troupe juſqu'alors ambulante ; & le peuple frappé de ce nouvel intérêt, charmé par la nobleſſe des penſées & par la beauté des vers, vit ſans regret diminuer les chants du *chœur* au profit des ſcènes dialoguées.

A meſure que naiſſoit la tragédie, à meſure que ſe multiplioient & ſe perfectionnoient ces récits, nommés d'abord *épiſodes*, & devenus enfin partie principale, le *chœur* perdoit de ſon crédit ; il n'eut qu'un moyen de ſe ſauver peut être d'une ruine entière, ce fut de laiſſer-là les louanges de Bacchus ; de prendre intérêt à ce qui ſe paſſoit ſur le théâtre entre les interlocuteurs ; de ſe mêler quelquefois au dialogue, mais ſur-tout de ſaiſir les repos de l'action, pour témoigner ſes craintes ou ſes eſpérances, pour augmenter dans l'ame des ſpectateurs l'un ou l'autre de ces ſentimens, & pour remplir le théâtre d'un grand ſpectacle, d'évolutions religieuſes & de chants mélodieux, adaptés à la plus belle poéſie.

Lorſque les italiens entreprirent, au quinzième ſiècle, de faire renaître la tragédie, ils y joignirent des *chœurs*, à l'imitation des anciens ; & dans les premiers eſſais du mélodrame, les *chœurs* formèrent une partie importante du ſpectacle. La Daphné, l'Euridice de *Caccini*, l'Ariane de *Monteverde*, étoient mêlées de monologues, de dialogues & de *chœurs*. L'harmonie n'étoit guères plus ſavante dans ceux-ci, que ne l'étoit la mélodie dans ces petits morceaux de chant qui tenoient lieu d'airs, & qui coupoient de temps en temps le récitatif encore dans ſon enfance.

Tandis que le ſyſtême fabuleux fut, en Italie, la baſe du mélodrame, que les fréquens changemens de ſcène, les coups de théâtre ſurprenans, le brillant des décorations, & la multitude des comparſes en firent les principaux ornemens, les *chœurs* continuèrent d'y jouer un grand rôle (Voyez *mélodrame*). Mais lorqu'Apoſtolo Zeno & enſuite Metaſtaſe ſubſtituèrent l'hiſtoire à la mythologie, & la peinture des paſſions à celle des objets phyſiques ou de la nature idéale, les *chœurs* trouvèrent moins de place & ne furent plus employés que dans quelques occaſions ſolemnelles, comme un ſacrifice, une fête, un triomphe, &c.

Digitized by Google

La perfection où fut alors portée la mélodie, & celle qu'atteignit l'art du chant, fixèrent toute l'attention sur les airs, les duos, les trios & les quatuors, où se déployoient tout le charme des voix, tout le talent des virtuoses, & toute l'imagination créatrice des compositeurs. Les *chœurs*, qui ne pouvoient être exécutés que par des chanteurs médiocres, & qui n'arrivoient jamais à cet ensemble & à ces nuances auxquels on commençoit à s'habituer, ne furent plus regardés que comme un hors-d'œuvre assez inutile. Les compositeurs n'y mirent plus nulle importance: & même la plus grande partie des opéras de Metastase n'a d'autres *chœurs* que quatre ou cinq petits vers par où finit l'ouvrage, qui ne veulent rien dire, & que personne n'écoute.

Tandis que les *chœurs* disparoissoient ainsi de la musique théâtrale, ils avoient acquis dans celle d'église le plus haut degré de perfection. Le contre-point, long-temps hérissé d'une science austère & scholastique, avoit pris entre les mains de Pergolesi, de Vinci, de Jomelli, & ensuite de Durante & des grands maîtres de son école, l'expression & les graces décentes, la richesse d'une harmonie savante & pure, dégagées des froides entraves du pédantisme. Dans les églises & dans les chapelles de presque toutes les villes d'italie, on entendoit des messes, des offices & des motets à grands *chœurs*, à deux, & quelquefois, comme nous le verrons plus bas, à trois & à quatre *chœurs*, où toutes les recherches & toutes les difficultés de l'art disparoissoient sous le charme d'une composition facile & d'une exécution parfaite.

Quand nous empruntâmes aux Italiens le système fabuleux de leur mélodrame, les *chœurs* faisoient aussi chez nous une partie importante de ce spectacle. L'harmonie simple & peu recherchée de ceux de Lully, est du même genre à-peu près que celle des *chœurs* dramatiques des compositeurs italiens de son temps; quelques uns avoient le mérite de l'imitation, soit physique, soit idéale des objets, comme celui du sommeil, dans Atys:

Dormons, dormons tous;
Ah! que le sommeil est doux!

Et celui des peuples du Nord, dans Isis:

L'hiver qui nous tourmente,
S'obstine à nous geler, &c.

dont les vers, soit dit en passant, sont bien peu dignes de Quinault: mais ses divertissemens & ses *chœurs* étoient presque tous écrits de ce mauvais style.

Rameau, qui commença tard à composer des opéras, & dont le génie étoit plus propre aux combinaisons de l'harmonie qu'à la création du chant, donna aux *chœurs* une attention particulière. Il y employa quelquefois des accords hardis & d'un bel effet; & comme l'on confondoit alors en France les accords avec la science-pratique de l'harmonie, ou le contre-point, on trouva ses *chœurs* très-savans; il en est peu qui fussent regardés comme tels, si on les entendoit aujourd'hui, mais il en est plusieurs dont le dessin étoit grand & noble, le caractère élevé, l'expression juste & dramatique. Ce dernier mérite se trouve principalement dans le beau *chœur* de Castor & Pollux:

Que tout gémisse,
Que tout s'unisse, &c.

le seul morceau peut-être de tous les opéras de Rameau qui pût exciter encore une véritable émotion.

Entre ceux de nos maîtres qui occupèrent le théâtre lyrique, depuis Rameau jusqu'à Gluck, & qui maintinrent, *en France*, la réputation des *chœurs* françois, il faut distinguer M. Philidor, qui fit dans son Ernelinde des *chœurs* modelés sur ceux des grands maîtres de chapelle italiens. Le *chœur*, *jurons sur nos glaives sanglans*, est sans contredit le plus beau qu'on eût jusqu'alors entendu à l'opéra, & malgré le nombre & la perfection de ceux qu'on y a entendus depuis, peut-être est-il vrai de dire qu'il n'a point encore été surpassé.

Il restoit cependant un grand pas à faire, c'étoit de donner aux *chœurs* de l'agitation, de la passion, du mouvement; c'étoit sur-tout d'animer ceux qui les chantoient, & qui, toujours rangés sur deux lignes, formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espallier immobile. C'étoit à M. Gluck qu'étoit réservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non-seulement du génie nécessaire pour concevoir des *chœurs* plus dramatiques & plus actifs qu'ils ne l'étoient auparavant, mais de tous les moyens que lui avoit donnés la nature pour les faire exécuter.

Il faut l'avoir vu, à ses répétitions, courir d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par le bras, prier, gronder, cajoler tour-à-tour les choristes, hommes & femmes, surpris de se voir mener ainsi, & passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffoient eux-mêmes, & leur communiquoient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre, & quelle réunion de forces physiques & morales lui étoit nécessaire pour y répandre, comme il a fait, le mouvement & la vie.

On se rappelle la sensation qu'éprouvèrent tous les spectateurs, lorsqu'au premier acte d'Iphigénie, ils virent une foule de soldats grecs entourer, poursuivre Calchas, le presser tumultueusement de leur

déclarer la volonté des dieux ; & lorſqu'après avoir entendu ce qu'annonce prophétiquement ce grand prêtre, l'armée ſemble ſe réunir dans un enſemble harmonieux, les bras levés au ciel, pour implorer le ſecours de Diane. C'étoit le premier fruit des peines que l'auteur s'étoit données : il eut lieu d'en être content. L'expreſſion de ces deux *chœurs* eſt fort juſte ; agitée & tumultueuſe dans l'un, noble & ſoutenue dans l'autre : chacun d'eux a le caractère qui lui convient ; mais tous d'eux ont peu d'étendue : l'harmonie en eſt preſque toute ſyllabique & ſimultanée : le motif y eſt peu développé, dans le ſecond ſur-tout, où il pouvoit, où peut-être même il devoit l'être davantage. Ils firent pourtant le plus grand effet, parce qu'ils étoient exécutés par des acteurs, au lieu de l'être par des ſtatues.

Quand M. Gluck vint à Paris avec ſon Iphigénie, je me rappelle fort bien qu'on étoit ſur-tout curieux de ſavoir comment un allemand, qui avoit appris la muſique en Italie, ſe ſeroit tiré des airs de danſe & des *chœurs*. On fut auſſi ſurpris que ſatisfait ; car on croyoit toujours, avec autant de modeſtie que de juſtice, que la France avoit ſeule ce double ſecret. On fut plus ſurpris encore des *chœurs* d'Orphée & d'Alceſte, opéras compoſés depuis longtems ſur des paroles italiennes. Il fallut bien revenir de ſes préjugés contre l'Allemagne : le *chœur* d'Armide, *pourſuivons juſqu'au trépas* acheva de les vaincre ; mais ceux qu'on avoit contre l'Italie n'en étoient que plus forts. Comptant pour rien tout le reſte de l'Europe, on ſe crut alors, à l'égard des *chœurs*, deux nations contre une.

Le premier opéra de M. Piccinni n'étoit pas capable de convertir les incrédules. Les *chœurs* de Roland n'offroient pas un champ vaſte au génie de ce célèbre compoſiteur ; & comme un de ſes principaux mérites eſt la convenance & la vérité, il ne ſe piqua point de faire ce que le ſujet ne vouloit pas qu'il fît. Malgré la fraîcheur, les graces, & la nouveauté du *chœur* des amans, au ſecond acte, & de celui des bergers, au troiſième, le public ne revint donc pas encore de ſes préventions. Atys *fut plus heureux*, malgré le peu de juſtice qu'on rendit dans ſa nouveauté à ce bel ouvrage. Le *chœur* du ſommeil enchanta tous les vrais connoiſſeurs, toucha tous les cœurs ſenſibles, & guérit de leurs préjugés tous les ignorans de bonne foi : les autres étoient incurables, car ils ne ſe rendirent pas même après *Iphigénie en Tauride*. Dans cet opéra cependant, les *chœurs* mis en action réuniſſent tous les mérites & devoient enlever tous les ſuffrages. Ceux des prêtreſſes, au premier & au troiſième acte, celui des Scythes, pendant la tempête, & leur invocation, à la fin du ſecond acte, ſont des chef-d'œuvres d'harmonie, de contre-point & d'expreſſion. Mais l'eſprit de parti ne ſent pas mieux qu'il ne raiſonne, & des connoiſſeurs prétendus continuèrent de prouver l'injuſtice de leurs prétentions, en fermant l'oreille à tant de beautés. A peine ont-ils voulu l'ouvrir aux *chœurs* ſublimes de Didon, & ſur-tout à celui des prêtres, qui eſt dans le genre lugubre ce qu'eſt celui d'Atys dans le genre gracieux.

Lorſque Sacchini paſſa en France, il avoit, depuis pluſieurs années, compoſé à Londres des *chœurs* de la plus grande beauté. Ceux du Cid, de Perſée, de Montezume & d'Eriphile, étoient connus des amateurs ; quelques-uns même avoient été entendus & admirés dans une traduction de l'Olympiade donnée au théâtre italien ; mais nos docteurs en muſique ne ſavoient rien de tout cela ; & lorſque, malgré toutes les cabales, toutes les prévenions, toutes les perſécutions, ſon *Renaud* eut obtenu le ſuccès qu'il méritoit, l'auteur put s'amuſer à ſon aiſe de la ſurpriſe naïve de ceux qui ne pouvoient concevoir qu'un Italien eût fait un auſſi beau *chœur* que celui des amans d'Armide au premier acte, & qui eurent la bonne foi de le lui dire.

Enfin, après Dardanus, Œdipe & Evelina, il n'y eut plus moyen de douter, & M. Piccinni ayant auſſi vaincu à force de talens & de courage l'eſprit de parti qui avoit nui d'abord au ſuccès de ſes ouvrages, on a reconnu que l'école italienne avoit également excellé dans toutes les parties de la muſique, & que ſi, pour faire de beaux airs, pour traiter le recitatif d'une manière auſſi ſavante que naturelle, il falloit tâcher d'imiter les grands maîtres de cette école, c'étoit auſſi en les imitant qu'on pouvoit apprendre à éclaircir, à épurer l'harmonie des *chœurs*, à en bien diſpoſer les parties chantantes, à les embellir, ſans les étouffer jamais, par le deſſin des parties inſtrumentales ; en un mot, à former de ces grandes maſſes d'harmonie & de chant où, pour me ſervir des expreſſions de M. Piccinni lui même (1), « on ne voit rien d'oiſif, où toutes » les parties tendent au même but, où l'on ne diſ» tingue pas une meſure inutile, où enfin chaque » partie forme ſéparément un chant ſi bien ſuivi, » ſi bien modulé, que même iſolée elle devient un » morceau capital ».

Cet art, de donner un chant agréable & ſuivi à chacune des parties, eſt une des principales beautés de l'harmonie italienne. Cela tient à la méthode excellente des maîtres qui inſtruiſent leurs élèves, non pas à entaſſer notes ſur notes & accords ſur accords, mais à faire chanter d'abord une partie ſur une autre partie, puis deux, puis trois, quatre, ſix, huit parties les unes ſur les autres, & quelquefois davantage.

Ils parviennent ainſi non ſeulement à deſſiner clairement les *chœurs* les plus multiples & les plus compliqués, mais à compoſer des morceaux à deux, à trois & à quatre *chœurs* différens, qui, tantôt ſéparés, & tantôt réunis, conſervent la même clarté que de ſimples *chœurs* à quatre parties. L'effet de

(1) Notice ſur Sacchini, imprimée dans le Journal de Paris en 1787.

Digitized by Google

ces morceaux à quelque choſe d'admirable. On ſent combien il eſt difficile d'y éviter la confuſion, & quelle force de tête il faut pour mener ainſi de front pluſieurs groupes d'harmonie, diſtribués de façon qu'ils ſe diſtinguent ſans être diſparates, & ſe joignent ſans ſe confondre.

Zarlin nous apprend, dans ſes *Inſtitutions harmoniques*, que l'uſage en fut introduit par ſon maître Adrien Willaert. « Ces *chœurs*, dit-il, ſont partagés en deux ou pluſieurs *chœurs*, dont chacun eſt » compoſé de quatre voix, ou même d'un plus » grand nombre. Ils chantent alternativement, & » quelquefois enſemble, ſur-tout à la fin, ce qui eſt » d'un excellent effet. Comme on les place à quelque diſtance l'un de l'autre, le compoſiteur doit » avoir ſoin, pour éviter entr'eux toute diſcordance, de faire que les parties de chacun de ces » *chœurs* ſoient auſſi bien ordonnées entr'elles que » ſi ce *chœur* étoit ſeul, & que toutes cependant » s'accordent avec celles des autres *chœurs*, lorſqu'ils ſe font entendre en même tems; de manière qu'ils produiſent tous enſemble une belle » harmonie, & que ſi l'on veut n'en chanter qu'un » ſeul, il n'ait rien qui puiſſe bleſſer l'oreille ».

Cet Adrien Willaert, & quelques autres maîtres de ſon temps, ſuivoient, pour ces grandes compoſitions à deux *chœurs*, deux méthodes diverſes. L'une conſiſtoit à ſéparer les verſets d'un pſeaume, & à les détacher l'un de l'autre, enſorte qu'à la fin de chaque verſet les parties d'un *chœur* s'arrêtoient ſur un point final; & celles de l'autre *chœur* ne commençoient le verſet ſuivant qu'après un ſilence. Dans les pſeaumes compoſés ſuivant l'autre méthode, ſur la cadence d'un verſet chanté par l'un des *chœurs*, l'autre commençoit le verſet d'après, & au dernier de tous, c'eſt à-dire, au *ſicut erat*, les deux *chœurs* s'uniſſoient enſemble, pour former un contre-point à huit voix toutes différentes.

Une autre manière de compoſer à huit voix étoit de diſpoſer tous les verſets des pſeaumes en deux *chœurs*, dont l'un, outre les fugues & les traits d'imitation, qu'il plaiſoit quelquefois au compoſiteur d'y introduire, propoſoit de temps en temps un ſujet, & provoquoit, pour ainſi dire, l'autre *chœur*, qui lui répondoit alternativement. Dans cette eſpèce de combat, les deux *chœurs* ſe partageoient l'attaque & la défenſe; & lorſque l'un avoit répondu, c'étoit à l'autre de provoquer à ſon tour. Cette dernière méthode étoit la plus agréable, mais auſſi la plus difficile.

En général l'emploi ſimultané de pluſieurs *chœurs* exige des précautions infinies, que les maîtres, & entr'autres le Père Martini, ont ſpécialement recommandées.

» Chacun de ces *chœurs*, dit-il, doit avoir pour baſe & pour fondement ſa propre baſſe, ou dans quelques occaſions ſeulement le *tenore* qui lui en tient lieu. Cette règle eſt ſans exception ni diſpenſe. Il n'y a rien de ſi déſagréable à l'oreille qu'une muſique qui n'a pas un fondement ſtable; & le ſoin particulier de cette partie eſſentielle de l'art eſt ce qui diſtingue, ſur-tout dans l'école romaine, les maîtres du ſeizième & du dix-ſeptième ſiècles.

» Depuis, & principalement de nos jours, on s'eſt trop affranchi de cette loi. Quelques compoſiteurs ont prétendu que dans des morceaux à deux & à pluſieurs *chœurs*, il ſuffiſoit d'une baſſe ſur laquelle fuſſent appuyées toutes les autres parties. Cette méthode leur a paru plus facile que la première; mais enfin celle-ci n'eſt pas d'une difficulté inſurmontable, & l'on en peut voir l'emploi fréquent & les heureux effets dans les compoſitions de Paleſtrina, de Benevoli, & des autres maîtres du même ſiècle, qui dans des pſeaumes à deux, à trois & à quatre *chœurs*, trouvoient toujours l'art de donner à chacun de ces *chœurs* une baſſe chantante qui lui ſervoit de fondement.

» On doit bien ſe garder d'imiter certains compoſiteurs, qui mettent au titre de quelques morceaux de muſique, *à 4*, *à 5*, *à 6*, *à 7*, *à 8*, ou *à 10 voix*, mais qui n'écrivent réellement qu'à quatre parties, puiſque, en examinant leurs compoſitions, on reconnoît que tous les deſſus chantent à l'uniſſon, ainſi que les hautes-contre, les tailles & les baſſes. Ce n'eſt point alors compoſer à pluſieurs *chœurs*, mais joindre aux quatre principales parties d'un *chœur* des parties auxiliaires ou de renfort, des *ripieni* qui dans certains paſſages renforcent l'harmonie & produiſent de plus grands effets ».

Si l'on veut traiter parfaitement ce genre de muſique, qui peut, même au théâtre, être quelquefois d'une grande reſſource, il ne faut donc pas ſe borner à étudier les partitions des grands maîtres modernes, quelque ſavantes, & quelque agréables qu'elles puiſſent être: il faut auſſi méditer & approfondir la méthode de ces anciens maîtres de l'art. Quelques parties de leur ſtyle & quelques-uns de leurs tours ont vieilli; mais ils avoient porté juſqu'à la perfection la connoiſſance d'une harmonie mélodieuſe, l'art des oppoſitions & des contraſtes, & ſur-tout celui de diſtinguer & de varier la marche des parties entr'elles, ſans nuire à cette unité de deſſin, ſource de l'unité d'effet, & ſans laquelle un morceau de muſique ne produit qu'une ſenſation confuſe & qu'un vain bruit.

M. de la Cepède, dans ſa *Poëtique de la Muſique*, ouvrage écrit avec beaucoup de chaleur & de ſenſibilité, fait ſur les *chœurs* dramatiques quelques obſervations que je ne crois pas inutiles de conſigner ici. » Les *chœurs*, dit-il, ſont preſque toujours formés par pluſieurs parties: je dis preſque toujours, car leur véritable caractère conſiſte uniquement en ce que chacune des parties qui les compoſent ſont deſtinées pour pluſieurs voix.

Un

Un morceau de muſique peut renfermer pluſieurs parties, former un quatuor, un quinque, &c. & cependant ne pas conſtituer un *chœur* : au lieu qu'il peut ne préſenter qu'une ſeule partie, n'offrir qu'un grand uniſſon, & cependant être un *chœur*, s'il eſt chanté par pluſieurs perſonnages ».

L'auteur eût pu citer ici le *chœur* des démons dans Orphée, *Quel eſt l'audacieux*, &c. qui eſt preſque tout entier à l'uniſſon, & qui n'en eſt pas pour cela d'un effet moins grand & moins terrible. Quelques beautés que notre oreille ſe ſoit habituée à trouver dans l'harmonie, elle a toujours un rival dangereux dans l'uniſſon, quand on ſait l'employer à propos.

« Il ſemble, au premier coup-d'œil, que ce n'eſt point au muſicien à déterminer la place des *chœurs*. Pour réunir pluſieurs voix, il faut pouvoir diſpoſer de pluſieurs perſonnages, & le poëte ſeul peut les introduire ſur la ſcène. Cela eſt vrai ; mais le muſicien ne pourra-t-il pas ſouvent faire chanter par tous les interlocuteurs des paroles remarquables que le poëte aura deſtinées à un ſeul perſonnage ? Quel mouvement ne répandra-t-il point ſur la ſcène ? Au lieu de montrer un ſeul perſonnage ému par la paſſion qu'il voudra repréſenter, ce ſera tout un peuple qu'il fera voir comme tranſporté par cette paſſion..... Voyez le grand effet qu'a produit dans *Armide* M. le chevalier Gluck, en faiſant proférer par tout le peuple de Damas ces paroles d'étonnement & de conſternation : *Un ſeul guerrier ! que dites-vous ?* que Quinault avoit miſes dans la bouche d'un ſeul de ſes perſonnages ! »

La manière dont M. Gluck a exprimé ce vers & l'exclamation *Ciel !* qui le ſuit, eſt fort ingénieuſe ; mais dans Quinault ce n'eſt pas un ſeul perſonnage qui le prononce ; ce ſont Armide & Hidraot enſemble ; ce qui ne laiſſe pas d'être différent, & d'avoir pu mettre le compoſiteur ſur la voie de cette heureuſe idée. Au reſte, ſi elle eſt heureuſe, la manière dont elle eſt rendue ne l'eſt peut-être pas autant. Une partie du *chœur* dit : *Un ſeul guerrier* en notes lentes & graves qui peignent mieux l'abattement que la ſurpriſe. L'autre partie répète les mêmes paroles, un ton plus haut, mais en notes de la même valeur. La première reprend les mots *que dites-vous ?* non-ſeulement ſur le même ton que *un ſeul guerrier*, ce qui eſt déjà une faute, puiſque l'étonnement & l'interrogation ne doivent pas s'exprimer de même ; mais auſſi avec la même valeur de notes, ce qui joint trois fautes de proſodie à celle d'expreſſion & de déclamation : Au lieu de *quĕ dītĕs-vous ?* il n'eſt perſonne qui ne ſente que la proſodie exigeroit *quĕ dītĕs-vous ?* Enfin la ſeconde partie, fidele à l'imitation muſicale, mais auſſi peu ſoigneuſe du ſens & de la quantité, redit ſervilement ces trois mots, comme elle a redit les trois autres. Le mot *Ciel !* crié en même tems par tout le peuple eſt le ſeul dont l'expreſſion ſoit vraiment juſte ; & M. de la Cepède n'en a point parlé.

« Mais comment le muſicien doit-il compoſer ſes *chœurs ?* Qu'il examine la nature des ſentimens qui agitent ceux qui doivent les chanter. Si ces ſentimens les remuent tous avec une égale force ; ſi les mouvemens qu'ils leur impriment ſe déploient en même tems, le muſicien n'a en quelque ſorte qu'un grand air à compoſer. Mais comme tout un peuple ne peut pas conſerver les impreſſions très-vives auſſi long-tems qu'un ſeul perſonnage, cet air ſera plus court que ceux qui ne ſont deſtinés qu'à une ſeule voix, au moins lorſqu'il s'agira de paſſions ardentes ; & comme la multitude voit le feu de ſes affections s'amortir ou renaître avec plus de promptitude ; comme les paſſions ſont toujours animées par le grand nombre de ceux qui les éprouvent ; comme l'exemple ſéduit, l'imitation entraîne, l'émulation emporte, ce nouvel air chanté par tout un peuple devra offrir moins de repos, être moins coupé par des morceaux de ſymphonie, être une image plus vive des élans & des tranſports ; & comme enfin les mouvemens d'une multitude agitée ne peuvent guère s'accorder avec la délicateſſe des petits traits, l'embarras des paſſages compliqués & des notes trop multipliées, ces airs, ou pour mieux dire, ces *chœurs* devront être compoſés de chants ſimples, grands & faciles ».

» Si au contraire les affections qui dominent ſur les perſonnages ſont de nature à être mêlées de trouble ; ſi elles ne doivent pas naître à la fois dans tant de cœurs qu'un feu rapide ne peut échauffer tous également, c'eſt une eſpèce d'air à pluſieurs motifs qu'il faut que le muſicien compoſe : c'eſt une ſorte de duo, de trio, de quatuor qu'il devra produire, ſuivant qu'il diviſera en deux, en trois, en quatre grouppes cette multitude immenſe dont il doit repréſenter les ſentimens ».

» Les premiers des *chœurs* dont nous venons de parler conviendront à tous les ſentimens bruſques, féroces, militaires, impétueux, pourvu que le trouble n'y règne pas. Lorſqu'un peuple né pour la liberté voudra ſecouer le joug d'un tyran, que ſon courage ſera formé, que ſa réſolution ſera unanime, qu'il s'avancera la hache libératrice à la main avec le ſang-froid de la valeur, aſſurée de vaincre, & de la généroſité qui combat pour ſon pays, que le muſicien ait recours à ces premiers *chœurs* : tous les perſonnages n'ont que les mêmes choſes à dire, & ils doivent les dire dans le même tems. Mais ſi le déſordre s'empare de ce peuple ; ſi la fureur, la terreur, ou quelqu'autre paſſion terrible qui ne peut régir qu'inégalement différens caractères, aſſerviſſent ſes eſprits, que le compoſiteur ait recours aux *chœurs* de la ſeconde eſpèce : les perſonnages n'ont plus en quelque ſorte les mêmes affections à exprimer ; ils ne les proſèrent plus dans les mêmes momens ; c'eſt une ſucceſſion ſouvent irrégulière

de ſentimens tumultueux qu'ils offrent : ce n'eſt plus un ſeul perſonnage qu'ils repréſentent ; mais ce ſont pluſieurs interlocuteurs qui agiſſent. Que le muſicien emploie des eſpèces de trio, de quatuor, &c. ; mais qu'il n'oublie pas qu'il n'a jamais remué de ſi grandes maſſes, & que tout doit être ici plus grand, plus ſimple, plus eſpacé, plus ſenſible ».

» Si les ſentimens qui dominent ſur les perſonnages ſont plus doux & plus paiſibles, le muſicien pourra ſuivre auſſi, en compoſant ſes *chœurs*, preſque la même marche qu'en travaillant à des airs, à des trio, à des quatuor tranquilles. Il pourra y faire régner la même paix : les chants ſeront également diſtincts & ſéparés, les morceaux d'orcheſtre auſſi nombreux ; peut-être même pourront-ils l'être davantage : un peuple qui n'éprouve que de légéres affections eſt remué avec une ſorte de lenteur, &c. »

Cette idée d'aſſimiler un *chœur* à un air, ſaiſit d'abord par ſa ſimplicité & par le point de comparaiſon fixe qu'elle préſente à l'eſprit ; on pourroit citer en effet un grand nombre de *chœurs* qui ont un motif, un chant ſuivi, & un enchaînement de modulations aſſez ſemblables à ceux des airs, des duo, des trio, c'eſt-à-dire, des airs à une, à deux, ou à trois voix. Il eſt pourtant difficile d'en faire une régle générale ; trop d'autres exemples s'y oppoſent, & l'eſſence même du *chœur* ne s'y oppoſe pas moins. L'harmonie affectant l'oreille plus fortement que la ſimple mélodie, la ſenſation qu'elle produit doit être moins prolongée à meſure que les parties ſe multiplient davantage. Dans les duo, les trio, les quatuor, les parties dialoguent plus ſouvent qu'elles ne chantent enſemble. Ces morceaux traités d'un bout à l'autre en harmonie ſimultanée, pour peu qu'ils fuſſent prolongés, fatigueroient infailliblement l'oreille ; & cependant chaque partie eſt ſeule ; au lieu que l'eſſence du *chœur*, ſon véritable caractère, comme l'a juſtement établi M. de la Cepéde, eſt que chacune de ſes parties ſoit deſtinée pour pluſieurs voix. Il ne peut donc, généralement parlant, avoir la même étendue.

Et qu'on ne diſe pas que ſi cette étendue eſt interdite aux *chœurs* à cauſe de la fatigue que donneroit à l'oreille la continuité de l'harmonie, on devroit par la même raiſon éviter que tout morceau de muſique fût prolongé, puiſque, toujours accompagnée de l'orcheſtre, la mélodie eſt ſoutenue par une harmonie continue & complette. L'acouſtique a ſes illuſions comme l'optique. Une voix qui chante ſur le théâtre ſe détache entiérement de l'orcheſtre, quelque nombreux qu'il ſoit, à moins qu'il ne la couvre tout-à-fait : qu'une ſeconde ſe joigne à la première qu'elle faſſe la même partie qu'euſſent fait ſans elle les ſeconds violons de l'orcheſtre : on n'eût entendu que confuſément les violons, on la diſtingue clairement ; & les deux voix réunies planent ſur toute cette harmonie inſtrumentale. Joignez-y deux autres parties qui ne feront, ſi vous voulez, que chanter ce que jouent les violes & les baſſes ; celles-ci diſparoîtront en quelque ſorte, ainſi que les violons ; & votre ſenſation principale ſera compoſée de l'effet des quatre voix ; votre attention y ſera concentrée ; les inſtrumens la partageront ſans la diſtraire ; & ſi vous multipliez, comme il le faut dans les *chœurs*, chacune de ces parties vocales, vous ne pourrez long-tems ſoutenir cette attention ſans laſſitude, ou vous avez l'oreille dure, inſenſible ; vous n'aimez les *chœurs* que parce qu'ils réveillent l'engourdiſſement de vos organes : vous ne les préférez pas comme plus harmonieux, mais ſeulement parce qu'ils font plus de bruit.

Il doit y avoir encore une différence remarquable entre le chant des *chœurs* & celui des airs. Dans ceux-ci la voix étant ſeule eſt maîtreſſe de choiſir à ſon gré les intervalles ; dans les *chœurs*, au contraire, elle eſt en ſociété, & ne doit rien prendre pour elle qui puiſſe nuire à ſes aſſociées. Chacune des parties d'un *chœur* ayant ſes cordes & ſes limites particuliéres, doit s'y tenir pour ne pas empiéter ſur ce qui appartient aux autres ; & procéde en conſéquence par des intervalles plus rapprochés, moins libres, & par des ſons dont le mérite eſt moins de plaire par eux-mêmes que de concourir à l'heureux effet de l'enſemble.

On ne doit donc pas admettre ſans reſtrictions ce rapport entre les airs & les *chœurs*, quelque ſimple qu'il paroiſſe d'abord, & quelque juſte qu'il ſoit à beaucoup d'égards.

« Les *chœurs* doivent toujours être dramatiques ; & pour cela que le muſicien les conſidére ſous un nouveau point de vue : qu'il regarde un *chœur* comme un ſeul perſonnage : ce nouvel interlocuteur ſera cenſé exprimer ſes ſentimens par un monologue, lorſqu'au milieu d'une fête, d'un ſacrifice, d'une pompe ſolemnelle, il occupera ſeul le théâtre : ou bien il ſera conſidéré comme un perſonnage introduit avec d'autres acteurs, & deſtiné à dialoguer avec eux. Que le muſicien le traite alors comme un véritable perſonnage ; & que ſeulement il n'oublie jamais qu'il doit tout agrandir ».

Réaliſer cette idée, ce ſeroit rappeller en grande partie le *chœur* à la forme antique qu'il eut dans la tragédie grecque. Non ſeulement dans le dialogue il y parloit comme un ſeul acteur par la voix de ſon coryphée, mais dans les *chœurs* mêmes qui ſervoient non pas d'entr'actes, comme on le dit communément, puiſqu'il n'y avoit point d'actes, mais de repos à l'action ; dans ces odes touchantes ou ſublimes, accompagnées d'évolutions religieuſes qui en diviſoient les différentes ſections en ſtrophes & en antiſtrophes, le *chœur*, toujours animé du même ſentiment & chantant ſyllabiquement les mêmes paroles, n'étoit en effet regardé que comme un ſeul perſonnage. Jamais vous n'y voyez une

Digitized by Google

partie du *chœur* ſolliciter, tandis que l'autre accorde ou refuſe ; l'une ſe livrer à l'eſpérance, l'autre à la crainte ; l'une peindre la douleur, l'autre la joie. Or, ces oppoſitions ſont aſſez fréquentes dans nos ſpectacles lyriques. Ils gagneroient encore à ce qu'elles le fuſſent davantage. Il ne faut donc pas adopter, d'une manière trop générale, cette idée d'employer le *chœur* comme un acteur unique & un ſimple interlocuteur. (*M. Ginguené.*)

CHŒUR. Ce mot ſignifioit auſſi chez les anciens, ſuivant Strabon, un inſtrument formé d'une ſimple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux, à-peu près comme nos cornemuſes & nos muſettes. C'eſt ſuivant Saint-Jérome deux petits tubes de métal dont l'un ſert à donner le vent & l'autre à le laiſſer ſortir. (*M. Framery*).

CHOREION, nom d'un air de danſe des anciens, ſuivant Murſius. (*M. de Caſtilhon.*)

CHORION. Nome de la muſique grecque, qui ſe chantoit en l'honneur de la mère des dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien. (*J. J. Rouſſeau.*)

CHORIQUE. Nom d'une ſorte de flûte dont on accompagnoit les dithyrambes. (*M. de Caſtilhon.*)

CHORISTE. *ſ. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle auſſi *choriſtes* les chantres d'égliſe qui chantent au chœur. *Une antienne à deux choriſtes.*

Quelques muſiciens étrangers donnent encore le nom de *choriſte* à un petit inſtrument deſtiné à donner le ton pour accorder les autres. (Voyez *Ton.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CHORISTE. *ſ. m.* Chanteur qui chante dans les chœurs de l'opéra ou dans ceux des motets au concert ſpirituel, & dans les égliſes. (Voyez *Chanteur & Chantre* ; voyez auſſi *Chœur.*) (*Cahuſac.*)

CHORODIDASCALE. Maître du chœur, qui bat la meſure, qui conduit la danſe & le chant. Les Latins l'appelloient *Præcentor.* C'eſt ainſi qu'Horace eſt le *Præcenter* dans le poeme ſéculaire qui devoit être chanté par de jeunes garçons & des jeunes filles.

Virginum primæ, pueri que claris
Patribus orti,
Lesbium ſervate pedem, meique
Pollicis ictum.

CHORUS. Faire *chorus*, c'eſt répéter en chœur, à l'uniſſon, ce qui vient d'être chanté à voix ſeule. (*J. J Rouſſeau.*)

CHRESÈS ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au compoſiteur à mettre un tel arrangement dans la ſuite diatonique des ſons, qu'il en reſulte une bonne modulation & une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes ſucceſſions de ſons appellée par les anciens, *agoge*, *Euthia*, *Anacamptos.* (Voyez *Tirade.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CHRÈSE, CHRESIS. Il y a deux erreurs dans cet article de Rouſſeau.

1°. La *chrèſe* n'eſt pas ſeulement l'art de conduire la modulation diatoniquement, mais dans tous les genres, par tous les intervalles conjoints ou diſjoints, & par toutes ſortes de mouvemens ; car elle ſe diviſoit en trois parties ; *agogé*, *pettéia*, *plocé* ; auxquelles Manuel de Bryenne en ajoute une quatrième ; *toné.* Voyez ces articles.

2°. *Agogé*, *euthia*, ou plutôt *euthéia*, *anacamptouſa*, ne ſont point des parties de la *chrèſe* : mais *euthéia*, *anacamptouſa*, *périphérès* ſont des adjectifs qui expriment les différentes eſpèces de mouvemens de la mélodie grecque. Rouſſeau a fait la même faute à l'article *Mélopée*, où il dit que la première partie de la *chrèſe* eſt l'*euthia* ; la ſeconde *agogé* ; la troiſième *pettéia*. Encore une fois *euthia* n'eſt point un ſubſtantif, mais un adjectif relatif à *agogé.* En général, la mélopée ou compoſition ſe diviſe en trois parties : *lepſis*, *mixis* & *chrèſes.* La *chrèſe* ſe ſous-diviſe en quatre parties : *agogé*, *pettéia*, *plocé* & *toné.* Enfin il y a trois ſortes d'*agogé* (mouvement.) *Agogé euthia* ; le mouvement direct ou aſcendant : *agogé anacamptouſa* ; le mouvement récurrent ou deſcendant : *agogé périphérès* ; le mouvement ſinueux ou mixte. (*Vide* Ariſtid. Quintil. pag. 29 & 249. *Vide* Rouſſeau lui-même, art. *tirade.*)

Ces corrections ne ſont pas fort intéreſſantes ; mais elles valent mieux que des erreurs. (*M. l'abbé Feytou.*)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois ſubſtantivement.* Genre de muſique qui procède par pluſieurs ſemi-tons conſécutifs. Ce mot vient du grec χρῶμα qui ſignifie *couleur*, ſoit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caractères rouges ou diverſement colorés ; ſoit, diſent les auteurs, parce que le genre *chromatique* eſt moyen entre les deux autres, comme la couleur eſt moyenne entre le blanc & le noir ; ou, ſelon d'autres, parce que ce genre varie & embellit le diatonique par ſes ſemi-tons, qui ſont, dans la muſique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boëce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique* ; mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce genre en trois eſpèces qu'il

appelle *molle*, *hemiolion & tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*planc. de muſique*, *fig.* 56,) le tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même genre qu'en deux eſpèces, *molle* ou *anticum*, qui procède par de plus petits intervalles, & *intenſum*, dont les intervalles ſont plus grands. (*fig.* 57.)

Aujourd'hui le genre *chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la baſſe-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-tons, tant en montant qu'en deſcendant; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la ſixième & la ſeptième note y ſont ſujettes par la nature même du mode.

Les ſemi-tons ſucceſſifs pratiqués dans le *chromatique* ne ſont pas tous du même genre, mais preſque alternativement mineurs & majeurs, c'eſt-à-dire, *chromatiques* & *diatoniques*: car l'intervalle d'un *ton* mineur contient un ſemi-ton mineur ou *chromatique*, & un ſemi-ton majeur ou diatonique; meſure que le tempérament rend commune à tous les tons: de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'enharmonique; mais deux ſemi-tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme.

La route élémentaire de la baſſe-fondamentale pour engendrer le *chromatique* aſcendant eſt de deſcendre de tierce & remonter de quarte alternativement tous les accords portant la tierce majeure. Si la baſſe-fondamentale procède de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque note on change de ton dans le *chromatique*, il faut borner & regler ſes ſucceſſions de peur de s'égarer. On ſe ſouviendra, pour cela, que l'eſpace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques* eſt entre la dominante & la tonique en montant, & entre la tonique & la dominante en deſcendant. Dans le mode majeur on peut encore deſcendre chromatiquement de la dominante ſur la ſeconde note. Ce paſſage eſt fort commun en Italie, &, malgré ſa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* eſt admirable pour exprimer la douleur & l'affliction: ſes ſons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'eſt pas moins énergique en deſcendant; on croit alors entendre de vrais gémiſſemens. Chargé de ſon harmonie, ce même genre devient propre à tout; mais ſon rempliſſage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de ſon expreſſion; & c'eſt alors au caractère du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de ſon harmonie. Au reſte, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme, ſobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Nous devons relever ici quelques inexactitudes. 1°. Rouſſeau dit que le *chromatique*, c'eſt-à-dire la marche par ſemi-tons, *ſe trouve plus fréquemment dans le mode mineur à cauſe des altérations auxquelles la ſixième & la ſeptième notes y ſont ſujettes par la nature même du mode.* Cela n'eſt pas juſte, puiſqu'il dit lui-même que chaque note de baſſe doit avoir la tierce majeure dans le *chromatique* en montant. Or, cette note de baſſe porte l'accord parfait, ou l'accord de ſeptième mineure: dans le premier cas, elle eſt toujours tonique (ou cenſée-tonique) d'un ton majeur, puiſque ſa tierce eſt majeure; dans le ſecond, elle eſt dominante tonique d'un ton majeur ou mineur à volonté: la ſixième note n'y paroit donc pas, & la ſeptième n'y ſubit point d'altération, puiſqu'elle s'y montre néceſſairement comme ſenſible & par conſéquent majeure. Elle ne peut être altérée qu'en paſſant ſur une autre note de baſſe; mais alors elle change de caractère. Il n'eſt donc pas vrai de dire que cette marche a lieu plus fréquemment en majeur qu'en mineur, puiſque dans un paſſage *chromatique*, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, le mode ne ſauroit être déterminé.

2°. Il n'eſt pas plus vrai que deux ſemi-tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme; ſi cela étoit, les parties procéderoient ainſi:

ut ut ♯, re re ♯, mi fa, &c.

Au lieu qu'elles marchent ainſi dans le *chromatique* en montant:

ut ut ♯, re re ♯, mi mi ♯, &c.

Voyez la preuve:

	ut ut ♯,	re re ♯,	mi mi ♯,
	ſol la	la ſi	ſi ut ♯,
	mi mi	fa fa ♯,	ſol ſol ♯,
B. F.	ut la	re ſi	mi ut ♯, &c.

On voit que par la marche même indiquée par Rouſſeau, il ne peut ſe trouver de *fa* au dernier accord, ſur lequel le *mi* du penultième puiſſe monter par ſemi-ton majeur.

Digitized by Google

3°. Rouſſeau dit que la route élémentaire pour engendrer le *chromatique* aſcendant eſt de deſcendre de tierce, &c. il devoit dire de tierce mineure; car ſi on deſcendoit de tierce majeure, il n'y auroit plus de *chromatique*, au moins aſcendant.

4°. Il ajoute qu'on change de ton à chaque note, dans le *chromatique*; c'eſt une erreur que partagent preſque tous les muſiciens. Nous l'avons combattue ailleurs. Aſſurément dans le *chromatique* en deſcendant, où il ne paroit pas une ſeule tonique, ſi ce n'eſt celle ſur laquelle on ſe repoſe, on ne peut dire qu'on change de ton à chaque note. Ce n'eſt qu'une ſuite de cadences évitées, qui doit aller aboutir ſur une tonique, & qui parcourt non pas des toniques, mais des dominantes. Dans le *chromatique* aſcendant, quand même chaque note porteroit l'accord parfait, elle ne pourroit pas encore être regardée comme tonique, car il ſeroit impoſſible de s'y arrêter, & d'y former une modulation. D'ailleurs aucune d'elles n'étant précédée de ſa dominante tonique, ne peut être regardée comme une tonique véritable; il n'y a donc dans ce paſſage aucun changement de ton.

Et en effet, pourroit-on concevoir que l'oreille admit une ſucceſſion de modulations auſſi rapide? Il faut bien plus de précautions pour paſſer d'une gamme à une autre, & l'attention, que ces paſſages éveillent toujours, en ſeroit bientôt fatiguée, s'ils étoient trop fréquens.

Il faut donc conſidérer dans les paſſages *chromatiques* chaque note de baſſe comme *cenſée-tonique* ou *cenſée dominante*, c'eſt-à-dire, comme des notes qui, n'appartenant à aucune modulation déterminée, parcourent une route vague juſqu'à ce qu'elles aboutiſſent à un point fixe ſur lequel elles puiſſent ſe repoſer. (Voyez *Notes Cenſées-toniques*) Ce point eſt même indiqué par la nature, puiſque, ſelon Rouſſeau lui-même, on va de la dominante à la tonique en montant, & de la tonique à la dominante en deſcendant. Quant au paſſage dont il parle, qui va de la dominante à la ſeconde note, il ſe trompe encore: *ſol ſa ♯ ſa ♮ mi mi ♭ re*, eſt un paſſage de la tonique à la dominante; car ce paſſage eſt en *ſol* & non pas en *ut*.

On verra, dans l'article ſuivant de M. l'abbé Feytou, ce que c'eſt véritablement que le *chromatique*; comment cette ſucceſſion de ſemi-tons appartient à la même gamme, à la même tonique, & comment on peut la parcourir ſans changer de ton.

(*M. Framery*).

CHROMATIQUE. Le ſemi-ton eſt l'élément, l'intervalle conſtitutif du genre *chromatique*, comme le ton eſt celui du diatonique, le quart de ton celui de l'enharmonique, le demi quart de ton celui du diacommatique. Cela eſt inconteſtable: mais reſte à ſavoir ce qu'entendent par *ſemi-ton* les auteurs grecs & les modernes.

1°. Il eſt plus que probable qu'Ariſtoxène ne s'entendoit pas en parlant de moitiés, de tiers, de quarts de ton. Il a beau dire (Ariſtox. de Meibom. *pag.* 46.) qu'on l'accuſe à tort de partager le ton en parties abſolument égales: ne conſultant dans ſes diviſions du ton que le jugement de l'oreille, (*ibid*, *pag.* 14 & 33.) rejetant les rapports nombres des intervalles (*Ibid*, *pag.* 32.) qui ſont leurs ſignes naturels & la preuve de leur conſonnance & diſſonance, c'eſt-à-dire, de leur caractère harmonique ou *enharmonique*; il lui eſt de toute impoſſibilité de prouver qu'un ſemi-ton eſt ou n'eſt pas la moitié d'un ton donné.

2°. Les Pythagoriciens des derniers ſiècles de la Grèce, c'eſt-à-dire, ceux qui prirent témérairement ce nom après l'extinction totale de la ſecte italique, ne furent pas beaucoup plus raiſonnables que les Ariſtoxéniens leurs contradicteurs. Négligeant le jugement des ſons dans leur théorie, ils ſe laiſsèrent emporter par certains préjugés métaphyſiques à des calculs trop compliqués pour atteindre à la ſimplicité des rapports naturels des ſons. Croiroit-on que le rapport de l'intervalle de la ſenſible à l'octave, (en *ut*, *ſi ut*,) qui eſt de quinze à ſeize, étoit chez eux de 243 à 256; celui de la tierce majeure (qui eſt de 4 à 5) de 64 à 81? Ce qui la rendoit tellement diſſonante, qu'ils convenoient avec les Ariſtoxéniens qu'elle ne devoit point être comptée au nombre des conſonnances. (Ariſtox. *pag.* 20 & 45; Nichomaque *pag.* 20 & 21; Bacchius, *pag.* 3; Ariſtide-Quintil, *pag.* 16; *nota*, que ces trois derniers étoient Pythagoriciens, c'eſt-à-dire, prétendoient poſſéder la théorie numérique de Pythagore.) Il eſt vrai qu'Ariſtide Quintilien, (*pag.* 114) nous apprend que les anciens, c'eſt-à-dire les Pythagoriciens, avoient déterminé le rapport du demi-ton de 16 à 17 & de 17 à 18. Mais on ne voit point que cette diviſion ait été adaptée au genre *chromatique* dans lequel les demi-tons étoient de 243 à 256.

3°. Les modernes font procéder le genre *chromatique* par ſemi-tons alternativement majeurs & mineurs, les premiers dans le rapport de 15 à 16, les autres dans celui de 24 à 25. Or, un intervalle de quinze à ſeize n'eſt point un ſemi-ton, mais un véritable intervalle diatonique, un véritable ton. Le *chromatique* moderne n'admet donc qu'un ſeul intervalle *chromatique*; ce qui ne peut certainement conſtituer un genre. Car le genre *chromatique* doit procéder par *ſemi-tons*. Or, il eſt impoſſible de pratiquer deux intervalles égaux ſans changer de mode. Le chant *chromatique* ne ſeroit donc dans aucun mode, ce qui ne s'accorde nullement avec l'idée de chant. Il faut donc ſuppoſer ou que les modernes n'ont point de genre *chromatique*,

Digitized by Google

ou qu'ils employent pluſieurs eſpèces de ſemi-tons qui ne ſont égaux que par tempérament.

Chromatique, muſique grecque. Il eſt aſſez inutile de s'occuper du rapport des cordes *chromatiques* du ſyſtême tétracordal. Ce qu'il paroit néceſſaire d'obſerver, c'eſt, 1°. que toutes les formules des trois genres ont deux cordes communes, la plus grave & la plus aigue. Ainſi la formule du diatonique étant en notes modernes *ſi ut re mi*; *ſi & mi* ſont les cordes communes aux trois genres; c'eſt ce qu'ils appelloient cordes ſtables. D'où je conclus que les Grecs n'ont jamais exécuté leurs différentes formules à la fois, mais ſucceſſivement. Cependant j'ai démontré (*Baſſe-fondam.* n°. IV.) que toutes les formules étoient différentes parties de la même harmonie. D'où je conclus qu'ils ne ſont point les inventeurs de ces formules. 2°. Que dans chaque formule du genre *chromatique* le premier demi-ton eſt toujours égal au ſecond; (voyez la Table du ſyſtême d'Ariſtoxène à la tête de ſon Traité.) delà je conclus que les Grecs n'avoient pas la moindre notion de ce que nous appellons mode; puiſqu'ils n'ont pas eu l'attention, je n'oſe pas dire la ſcience, de renfermer chaque tetracorde dans un ſeul mode. (Voyez *Baſſe-fondam.* n°. IV.) Or, il eſt impoſſible de faire deux intervalles ſemblables conſécutifs dans un ſeul mode. Mais Claude Ptolomée, en rétabliſſant les rapports du ſyſtême grec dans leur antique ſimplicité, nous démontre que ces demi-tons n'étoient égaux qu'en vertu de leur tempérament. Ce qui doit nous confirmer de plus en plus dans cette penſée que les Grecs ne ſont point les inventeurs de leur ſyſtême, puiſqu'ils n'ont connu ni ſon caractère harmonique, ni ſa modulation, ni ſes rapports.

Quoique le tétracorde fût le plus ancien ſyſtême des Grecs, il n'en faut pas conclure qu'il fût le ſeul dans chaque genre. Ils avoient encore des pentacordes & des diapazons dont la forme intrinſeque n'a pas toujours été la même; mais en dernière analyſe, chacun de ces ſyſtêmes ſe reſolvoit ultérieurement dans le tétracorde qui étoit, à proprement parler, la gamme des Grecs.

Chromatique, muſique moderne. On peut introduire dans la muſique moderne le *chromatique*, en y pratiquant à volonté, des gammes, des paſſages, des tranſitions, enfin des agrémens *chromatiques*.

1°. *Des gammes.* La forme naturelle, phyſique & primitive d'une gamme, c'eſt la forme progreſſive, puiſque toute gamme ſe trouve renfermée dans la progreſſion des harmoniques du générateur, c'eſt-à-dire, de la note tonique. Ainſi la gamme diatonique eſt la ſuite des ſons progreſſifs compris entre les deux extrêmes de la quatrième octave *d'ut*. (Voyez la Table de la génération harmonique, *col.* 1.) La gamme *chromatique* la ſuit immédiatement à l'aigu, & ſe trouve compriſe entre le ſeizième & le trente-deuxième harmonique *d'ut*. Ainſi cette gamme forme la cinquième octave de la tonique $\overset{ut,}{16}\ \overset{ut\,\sharp,}{17}\ \overset{re,}{18}\ \overset{re\,\sharp,}{19}\ \overset{mi,}{20}\ \overset{mi\,\sharp.\ ut}{21\quad 32}$. Mais il s'en faut beaucoup que notre gamme *chromatique* ait cette forme progreſſive dans laquelle les demi-tons vont en décroiſſant uniformément du grave à l'aigu. Car ne renfermant que des ſemi tons majeurs & mineurs, le chant en eſt moins naturel qu'un chant formé de ſons progreſſifs; & l'accompagnement en eſt forcé, étant réduit à trois ou quatre accords au plus. Car, lorſque le chant *chromatique* procède par ſemi-tons majeurs en montant, chaque note eſt ſucceſſivement ſenſible & tonique, ou médiante & ſous-dominante, & réciproquement en deſcendant. Lorſque le chant procède par ſemi-tons mineurs on eſt réduit aux différentes combinaiſons de l'accord de ſeptième diminuée. (Voyez l'art. *Enharmonique* de Rouſſeau.) Lorſqu'on emploie une ſuite de ſons alternativement majeurs & mineurs, on a une ſuite de tons mineurs. Mais il eſt facile de ſe procurer un accompagnement *chromatique* plus ſimple que tous ceux qu'on a employés juſqu'à préſent, en ſuppoſant notre gamme réellement progreſſive, & altérée ſeulement par tempérament. Or, le tempérament ne doit rien changer à l'harmonie. Dans cette ſuppoſition, quand on chantera *ut*, *ut* ♯, *re*, *re* ♯, *mi*, on ſera cenſé entonner la gamme naturelle, $\overset{ut,}{16}\ \overset{ut\,\sharp,}{17}\ \overset{re,}{18}\ \overset{re\,\sharp,}{19}\ \overset{mi...}{20}$ & on l'accompagnera avec cette ſeule B. F. $\overset{ut,}{2}\ \overset{ut,}{1}\ \overset{ut,}{2}\ \overset{ut,}{1}\ \overset{ut.}{2}$

Les paſſages chromatiques qu'on a juſqu'ici accompagnés en employant les différentes ſalvations des accords de ſeptième diminuée & de ſixte ſuperflues, pourront être regardés comme des parties de la gamme naturelle. Avec un peu d'habitude on pourra les rapporter aux véritables cordes auxquelles ils appartiennent; en faiſant attention que le ſemi ton majeur n'entre nullement dans la gamme *chromatique*, & que ſa véritable & ſa ſeule place, même dans la gamme des modernes, eſt entre la ſenſible & l'octave de la tonique; & par conſéquent en montant il peut être accompagné par tous les accords, & par les ſeuls accords qui contiennent la ſenſible; en ut, *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol ſi*, *re fa la ſi*, *re fa ſol* ♯ *ſi*, *fa la ſi re* ♯, &c. & par les accords ſur leſquels ils doivent ſe réſoudre; & en deſcendant, par la marche contraire; c'eſt-à-dire, en faiſant précéder l'accord réſolutif & ſuivre l'accord dominant.

Mais une *règle générale*, c'eſt que toutes les fois que les demi-tons ſe ſuivront *chromatiquement*, c'eſt-à-dire, ſans être ſéparés par de plus grands intervalles, on ne doit jamais les ſuppoſer égaux, mais toujours graduellement & progreſſivement inégaux; tranſgreſſez cette règle, vous aurez

Digitized by Google

des paſſages, mais jamais des chants *chromatiques*, jamais de mélodie, & une harmonie qui, loin de déterminer le ton du chant, ne ſervira qu'à égarer & ſourvoyer l'auditeur.

La tranſition chromatique conſiſte à changer de ton à chaque note du chant; ce qui ſuppoſe que tous les demi tons ſont égaux. Mais cette ſuppoſition eſt plus favorable à l'ignorance du compoſiteur qu'à l'effet de l harmonie & du chant. Le compoſiteur regarde ſucceſſivement chaque note comme ſenſible & comme tonique, comme quinte ſuperflue & comme ſixte, ou enfin comme médiante & comme ſous dominante, de ſorte qu'une ſeule forme de ſalvation lui ſert pour les morceaux d'harmonie les plus conſidérables; méchaniſme harmonique plus propre à dégrader la mélodie qu'à en renforcer l'effet. En général c'eſt l'ignorance du ton d'un chant *chromatique* & de l'harmonie qui lui convient, qui fait recourir aux tranſitions. Il y a à cela quelques exceptions, mais elles ſont très-rares.

Les agrémens chromatiques ſont des paſſages non meſurés qui ſervent à l'harmoniſte pour remonter ſon clavecin, lorſque la marche des accords l'a conduit juſqu'au bas, lorſqu'elle a trop éloigné les deux mains. C'eſt une pratique qui fait preſque toujours perdre le ſentiment du ton de la pièce, à moins que les agrémens ne ſoient très-courts & très-preſtes, ou que l'harmoniſte n'ait aſſez de goût pour appuyer & faire ſentir les cordes principales du ton; ce qui ſuppoſeroit une connoiſſance profonde de l'harmonie & une touche très-facile. Mais les bons harmoniſtes laiſſent aux médiocres ces ſortes d'agrémens, qui ſont de véritables déſagrémens pour les oreilles delicates.

Il y a une autre eſpèce d'agrément qui conſiſte à préparer une note par le demi-ton au deſſous: exemple, au lieu d'*ut*, *mi*, *ſol*; on dit, *ſi ut*, *re* ♯ *mi*, *fa* ♯ *ſol*. (Voyez l'art. *Agrément du Chant*, de M. Framery.) (*M. l'Abbé Feytou.*)

CHROME. On appelloit quelquefois *chrome* ce qu'on appelle ordinairement *dièze*. Dans ce ſens on diſoit *chrome* ſimple, *chrome* double, *chrome* triple; ce qui revient à dièze enharmonique mineur, dièze chromatique, & dièze enharmonique majeur. (Voyez *Dieziſ.*) (*M. de Caſtilhon.*)

* Ce mot *chrome* vient du mot grec *chroma* qui ſignifie *couleur*. En italien une croche ſe nomme *chroma*, parce qu'on la figure avec une *blanche colorée*. (Voyez *Biſchroma.*) (*M. Framery.*)

CHRONOMETRE. *ſ. m.* Nom générique des inſtrumens qui ſervent à meſurer le temps. Ce mot eſt compoſé de χρόνος, *temps*, & de μέτρον, *meſure*.

On dit, en ce ſens, que les montres, les horloges ſont des *chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques inſtrumens qu'on a appellés en particulier *chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ſes principes d'Acouſtique. C'étoit un pendule particulier, qu'il deſtinoit à déterminer exactement les mouvemens en muſique. L'Affilard, dans ſes principes dédiés aux dames religieuſes, avoit mis à la tête de tous les airs, des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce pendule, pendant la durée de chaque meſure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un inſtrument ſemblable, ſous le nom de métromètre, qui battoit la meſure tout ſeul; mais il n'a reuſſi ni dans un temps, ni dans l'autre. Pluſieurs prétendent, cependant, qu'il ſeroit fort à ſouhaiter qu'on eût un tel inſtrument pour fixer avec préciſion le temps de chaque meſure dans une pièce de muſique: on conſerveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, ſans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une eſpèce de tradition fort ſujette à s'éteindre ou à s'altérer. On ſe plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, & il eſt à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaiſir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faiſoit exécuter.

A cela les connoiſſeurs en muſique ne demeurent pas ſans réponſe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires ſur différens ſujets de Mathématiques*) contre tout *chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux meſures qui ſoient exactement de la même durée; deux choſes contribuant néceſſairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'harmonie dans les pièces à pluſieurs parties; le goût & le preſſentiment de l'harmonie dans les *ſolo*. Un muſicien qui ſait ſon art, n'a pas joué quatre meſures d'un air, qu'il en ſaiſit le caractère, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaiſir de l'harmonie qui le ſuſpende. Il veut ici que les accords ſoient frappés, là qu'ils ſoient dérobés; c'eſt-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une meſure à l'autre, & même d'un temps & d'un quart de temps à celui qui le ſuit.

A la vérité, cette objection qui eſt d'une grande force pour la muſique françoiſe, n'en auroit aucune pour l'italienne, ſoumiſe irrémiſſiblement à la plus exacte meſure: rien même ne montre mieux l'oppoſition parfaite de ces deux muſiques; puiſque ce qui eſt beauté dans l'une, ſeroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la muſique italienne tire ſon énergie de cet aſſerviſſement à la rigueur de

la meſure, la françoiſe cherche la ſienne à maîtriſer à ſon gré cette même meſure, à la preſſer, à la ralentir ſelon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a propoſés juſqu'à préſent, parce qu'on y a fait du muſicien & du *chronomètre*, deux machines diſtinctes, dont l'une ne peut jamais bien aſſujettir l'autre : cela n'a preſque pas beſoin d'être prouvé ; il n'eſt pas poſſible que le muſicien ait, pendant toute ſa pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du pendule, & s'il s'oublie un inſtant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelqu'inſtrument qu'on pût trouver pour regler la durée de la meſure, il ſeroit impoſſible, quand même l'exécution en ſeroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les muſiciens, gens confians, & faiſant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laiſſeroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des airs. Ainſi le ſeul bon *chronomètre* que l'on puiſſe avoir, c'eſt un habile muſicien qui ait du goût, qui ait bien lu la muſique qu'il doit faire exécuter, & qui ſache en battre la meſure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CHRONOMETRE, *ſ. m.* On eſt fâché de rencontrer des plaiſanteries de ce genre dans un ouvrage comme le Dictionnaire de Muſique. Rouſſeau en vouloit aux muſiciens : il avoit paſſé parmi eux quelque tems de ſa vie, & avoit eu ſouvent l'occaſion de choquer leurs préjugés. Il faut convenir que, ſur-tout de ſon tems, il y avoit dans cette claſſe beaucoup d'individus qui, fort peu inſtruits ſur tout ce qui ne tient pas à leur art, étoient ſans ceſſe alarmés par leur propre ignorance. Toujours prêts à croire qu'on avoit voulu les offenſer, ils s'irritoient aiſément, n'entendoient ni raiſon ni raillerie, & Rouſſeau les eut tous pour ennemis. La haine devint réciproque ; auſſi Rouſſeau ne manquoit-il guère l'occaſion d'afficher tout le mépris qu'il avoit pour eux. On en trouve beaucoup de traces dans ſon Dictionnaire, quoiqu'écrit dans un tems où l'admiration publique avoit dû le venger de ces petits débats, & où les muſiciens eux-mêmes, entraînés par l'eſtime générale, ne ſe ſouvenoient plus qu'ils l'avoient haï.

Le ſarcaſme que nous relevons ici eſt d'autant plus reprochable qu'il eſt parfaitement injuſte. Aſſurément *un habile muſicien, qui a du goût, qui ſait BIEN lire la muſique qu'il doit faire exécuter*, & qui ſait en battre *la meſure*, eſt loin d'être une machine. Mais ce muſicien, quelque habile qu'on le ſuppoſe, ne ſauroit en tout point tenir lieu d'un *chronomètre*, comme nous le ferons voir ci-après.

On a auſſi tenté, de nos jours, de remettre le *chronomètre* à la mode. Pluſieurs méchaniciens ont exécuté & propoſé différentes machines, qui avoient pour but de marquer & ſur-tout de conſerver le véritable mouvement de chaque morceau, tel qu'il a été conçu par l'auteur ; mais trop compliquées dans leurs moyens, & trop bornées dans leur objet, aucune n'a été adoptée. M. *Renaudin*, profeſſeur de harpe, après avoir eſſayé auſſi un *chronomètre* méchanique, qui n'a pas eu plus de ſuccès que les autres, quoique ſujet à moins d'inconvéniens, a fini par en propoſer un ſi ſimple, qu'il n'auroit pu manquer de devenir d'un uſage général, ſi l'on n'avoit pas eu des raiſons particulières & que nous allons développer, pour rejetter tout inſtrument de cette eſpèce.

Celui-ci eſt un cordon de ſoie, au bout duquel pend une balle de plomb. La longueur du cordon eſt diviſée par des marques placées à des diſtances convenues & qui forment autant de degrés. On ſait que les oſcillations d'un pendule ſont toujours en raiſon de ſa longueur, ainſi ces marques ſervent à indiquer l'endroit où il faut ſuſpendre le *chronomètre*, c'eſt-à-dire, la longueur qu'il faut lui donner, pour accélérer ou retarder le mouvement, pour obtenir tous les degrés de viteſſe poſſibles.

L'avantage de cet inſtrument ſur tous les autres eſt d'être d'une conſtruction extrêmement facile & très-peu diſpendieuſe, d'être portatif, & principalement d'être un moyen exact de correſpondance entre les muſiciens, aux diſtances les plus éloignées. Une fois qu'on eſt convenu de la manière dont le cordon doit être diviſé, il eſt évident qu'un compoſiteur de Naples ou de Pétersbourg peut envoyer à Paris ſa muſique en écrivant à la tête de chaque morceau le degré du *chronomètre* qu'il aura choiſi, il ſera ſûr qu'on l'exécutera dans le mouvement qu'il a conçu, plus exactement que s'il la faiſoit exécuter lui même.

Rouſſeau détaille quelques-uns des avantages du *chronomètre*, & quoiqu'ils ne ſoient pas détruits par les objections qu'il leur oppoſe, il conclut par préférer de ne s'en pas ſervir. Examinons à notre tour ces objections & voyons à quel point elles ſont fondées.

1°. Il n'eſt pas vrai, comme l'avançoit Diderot, *qu'il n'y ait peut-être pas dans un air deux meſures qui ſoient exactement de la même durée* ; toute muſique, même notre ancienne muſique françoiſe, a toujours dû être & étoit en effet ſoumiſe à la meſure. Le récitatif ſeul ſe précipitoit ou ſe ralentiſſoit ſelon le goût du chanteur ; il eſt vrai que nos opéras, & même les morceaux de concert, n'étoient preſque qu'un récitatif perpétuel plus ou moins chargé d'accompagnemens. Mais ce qu'on appelloit l'ariette,

riette, mais les airs de mouvement, les airs de danſe, les chœurs, les ſymphonies étoient aſſujettis à une meſure auſſi exacte que le permettoit l'habileté des exécutans.

Rouſſeau a donc tort de dire que *cette objection ſoit d'une grande force pour la muſique françoiſe*, & de lui oppoſer à cet égard la muſique italienne. Ni dans l'une ni dans l'autre le récitatif n'a jamais ſuivi aucune meſure; quand on lui en impoſe une, il change de caractère; il prend le nom de cavatine, ou s'il ne s'agit que d'une phraſe, elle eſt marquée par le mot meſuré. Le reproche qu'il pouvoit faire à la muſique françoiſe de ſon tems, c'eſt que cet abandon de la meſure étoit preſque le ſeul caractère qui fit diſtinguer le récitatif des airs.

Il n'a pas plus de raiſon lorſqu'il dit que *la muſique italienne eſt ſoumiſe irrémiſſiblement à la plus exacte meſure*, & qu'*elle tire ſon énergie de cet aſſervi ſſement*. Ces deux erreurs viennent du peu de juſteſſe des termes employés par Diderot pour établir ſa propoſition. Dans les arts comme dans tout, la première choſe eſt de s'entendre. Ici l'un & l'autre paroiſſent avoir confondu la meſure avec le mouvement. Manquer à la meſure, c'eſt donner à l'un des tems qui la compoſent plus ou moins de valeur qu'il n'en doit avoir, de manière que telle meſure ait une durée *ſenſiblement* plus longue ou plus courte que la ſuivante. Altérer le mouvement, c'eſt, en donnant à chacun des tems une valeur reſpectivement égale, leur en donner cependant ou un peu plus ou un peu moins que dans la meſure précédente, de façon qu'après un certain nombre, le mouvement ſe trouve néceſſairement preſſé ou ralenti. On conçoit que cette altération peut être plus ou moins ſenſible, ſuivant celle que chaque meſure aura éprouvée partiellement.

D'après ces définitions, on peut avancer qu'il n'a jamais été *permis* dans aucune muſique, italienne ni françoiſe, de manquer à la meſure. L'oreille en ſeroit trop choquée: & la preuve que la muſique françoiſe n'a pas eu ce privilège plus que les autres, c'eſt que dans tous les orcheſtres réglés, il y avoit un batteur de meſure, dont l'emploi étoit de la faire obſerver.

Il n'en eſt pas de même du mouvement: le récitatif n'en eſt pas ſuſceptible. Sa viteſſe varie ſuivant le degré d'expreſſion que le chanteur veut donner aux paroles. Or, comme nous avons dit que nos opéras étoient preſque entièrement compoſés de récitatifs, il en réſultoit que dans preſque toute la durée de l'opéra le mouvement étoit arbitraire, au lieu que les opéras italiens contenant beaucoup plus de morceaux meſurés, les chanteurs y étoient beaucoup plus aſſervis au mouvement. Ainſi ce que dit Rouſſeau dans le parallèle des deux muſiques ſe réduit à ceci, que l'italienne employoit plus ſouvent les morceaux meſurés que la françoiſe.

Mais nous avons avancé qu'il n'étoit pas vrai que *la muſique italienne* fût *irrémiſſiblement ſoumiſe à la plus exacte meſure*, ou, pour parler plus juſte, qu'elle conſervât toujours le mouvement avec rigueur. Nous en appellons à l'expérience. Que le plus habile exécutant, chanteur ou inſtrumentiſte, de quelque nation qu'il ſoit, commence un morceau ſur un mouvement réglé au *chronomètre*, qu'il le continue ſans ce ſecours, & que le *chronomètre* ſoit ſous les yeux du ſeul obſervateur, il nous paroît impoſſible que le mouvement n'ait pas été altéré dans le cours du morceau. La nature même y oblige. On ſait que le battement du pouls, que la marche de l'homme ſont les modèles de la régularité de la meſure. Dans un état de calme parfait le pouls bat également; l'homme qui marche ſeul & ſans rencontrer d'obſtacle ne forme que des pas égaux & régulièrement cadencés. Mais que l'un & l'autre s'animent, que la moindre paſſion les agite & donne à leur ſang plus d'activité, le pouls de l'un commence à battre plus vite & l'autre précipite ſes pas. Il en arrive autant à celui qui exécute un morceau de muſique; la joie d'avoir bien rendu un paſſage, la crainte d'en manquer un autre, l'amour même de ſon art & le charme du morceau qu'il fait entendre, en échauffant ſon ame, doivent accélérer ſon exécution; au contraire, un paſſage intéreſſant & tendre, dans lequel l'artiſte ſe complait & dont ſon ame partage la douce langueur, l'obligera, ſans qu'il s'en apperçoive, de retarder le mouvement. Malheur à l'être inſenſible dont la voix toujours calme ne s'écarteroit jamais des oſcillations du balancier! il chanteroit ſans émotion & n'en exciteroit aucune; ſon ennuyeuſe perfection ne répandroit que des pavots autour de lui.

Mais remarquez que cette altération néceſſaire ne doit pas être ſenſible. Comme elle eſt née d'un ſentiment que le goût de l'exécutant a dû communiquer à ſes auditeurs, il faut que leur ame air été entraînée par les mêmes mouvemens & qu'elle n'en ait pas apperçu l'inégalité; il faut auſſi qu'elle ſoit la même pour tout l'orcheſtre, ſans quoi elle n'eſt plus l'effet de la ſenſibilité, de l'enthouſiaſme; elle ne prouve que l'ignorance, le défaut d'oreille; & tout le charme de l'exécution eſt détruit.

On trouvera peut-être que ces aſſertions rendent à l'objection de Diderot toute ſa force. Il ſemble que ce ſoit convenir avec lui qu'*il n'y a pas dans un air deux meſures qui ſoient exactement de la même durée*, ou qu'au moins l'expreſſion oblige quelquefois à preſſer ou retarder le mouvement, & alors le *chronomètre* n'eſt plus d'aucune utilité. En effet, quoique la propoſition de Diderot ſoit un peu exagérée, ſon objection ſeroit ſuffiſante, ſi l'on propoſoit le *chronomètre* pour régler exactement tout le cours du morceau. Mais il s'agit ſeulement de connoître le mouvement véritable, celui qu'a conçu l'auteur; de le bien déterminer avant de commencer la pièce, & de le retrouver ſi, pendant

l'exécution, quelque circonſtance étrangère en a trop éloigné le ſentiment. Celui-là ſeroit bien peu né pour la muſique, qui voudroit, ſuivant ce qu'ajoute Diderot, *que le muſicien eût, pendant toute ſa pièce, l'œil au mouvement & l'oreille au bruit du pendule.* Mais, certes, il ſeroit avantageux que le conducteur de l'orcheſtre eût ſous les yeux un *chronomètre* pour lui ſervir à décider l'allure d'un morceau, comme l'inſtrument qu'on appelle *Ami la* lui ſert à décider l'intonation.

Paſſons à l'objection de Rouſſeau, qui eſt ſans contredit la plus vraie, quoiqu'en elle même elle ſoit puérile. « Les muſiciens, dit-il, gens confians, » & faiſant, comme bien d'autres, de leur propre » goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais. » Ils laiſſeroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai » mouvement des airs ». Il eſt très-vrai que la plupart des chefs d'orcheſtre ont été bleſſés de la propoſition d'un *chronomètre*; ils ont cru que c'étoit faute de confiance dans leur talent qu'on vouloit y ſuppléer par une machine, & leur amour-propre s'y eſt trouvé compromis. Ils ont dit, comme Diderot, qu'*un muſicien qui ſait ſon art, n'a pas joué quatre meſures d'un air, qu'il en ſaiſit le caractère & s'y abandonne.* Ils ont craint qu'on ne les prît en effet pour des machines, & les plaiſanteries même de Rouſſeau ont pu faire quelque effet ſur eux. Ils n'ont pas penſé que ſi la viteſſe du mouvement eſt en raiſon des affections de l'ame, elle dépendra des diſpoſitions particulières & momentanées de celui qui eſt chargé de l'indiquer. Ainſi le mouvement d'un morceau qui devroit être invariable, ſera pourtant ſoumis à l'état de maladie ou de ſanté, de gaité ou de triſteſſe qui affectera le maître de muſique au moment de l'exécution. Le compoſiteur lui-même ne peut pas être sûr de ne pas changer de mouvement d'un jour à l'autre en faiſant exécuter ſa muſique. Mais lorſque dans un moment de calme il aura eſſayé la nuance qui convient le mieux à l'effet qu'il attend, le *chronomètre* doit lui ſervir à ne jamais s'en écarter.

S'il eſt vrai, comme le diſent les muſiciens, que celui qui connoît ſon art ſaiſira le caractère d'une pièce après les quatre premières meſures, il en réſultera toujours que ces quatre meſures ſront mal enſemble & ne ſeront pas d'accord avec le reſte du morceau, ce que le *chronomètre* auroit évité.

Quand on auroit cette condeſcendance pour les conducteurs d'orcheſtre, il reſteroit encore au *chronomètre* cet avantage, de ſervir au compoſiteur à tranſmettre ſon idée d'un pays à l'autre, & à la conſerver quand il ne ſera plus. Mais c'eſt aux amateurs qui ſont de la muſique chez eux, c'eſt aux directeurs de concerts & de ſpectacles à ſe réunir pour guérir les muſiciens de la foibleſſe qui leur fait rejetter cet utile inſtrument; à leur faire comprendre qu'une machine pour déterminer le mouvement ne ſuppoſeroit pas en eux plus d'ignorance que celle qui détermine l'intonation; que ce n'eſt pas de leur talent qu'on ſe défie, mais de la conſtitution humaine, qui varie ſans ceſſe; enfin qu'ils n'auront pas moins de mérite à bien conduire un morceau à l'aide du *chronomètre*, & que l'exécution y gagnera infiniment.

(*M. Framery.*)

CHROTTA. Eſpèce d'inſtrument anciennement uſité par les Anglois, qui le nommoient *crowde*. Ducange veut que ce fût une eſpèce de ſiûte, ou une crotale.

(*M. de Caſtilhon.*)

CHUTE, agrément du chant & des inſtrumens, qui ne diffère de l'accent qu'en ce qu'il ſe fait d'une note à une autre plus haute ou plus baſſe: on marquoit ci-devant cet agrément par un petit crochet (Voyez la marque & l'effet de la *chûte*, *planc. de muſiq. fig.* 58.)

D'Anglebert diviſe la *chûte*:

1°. *En chûte ſur une note*, qui eſt celle ci-deſſus.

2°. *En chûte ſur deux notes.* (Voyez ſa marque & ſon effet, *fig.* 59.)

3°. *En double chûte à une tierce.* (Voyez la marque & l'effet, *fig.* 60.)

4°. Enfin, *en double chûte ſur une note ſeule.* (Voyez la marque & l'effet, *fig.* 61.)

Les *chûtes* n°. 59 & 60, ne peuvent ſervir que ſur le clavecin ou ſur l'orgue, & dans quelques cas ſur les inſtrumens à corde, car les notes dont la queue eſt en bas, & qu'on a exprès faites plus groſſes, doivent être tenues tout le temps de leur valeur pendant qu'on acheve la *chûte*.

Mais Loulié, dans ſes *Elémens de Muſique*, décrit ainſi cet agrément: « La *chûte* eſt une inflexion de » la voix d'un ſon fort, ordinaire, à un petit ſon plus » bas. »

Voyez, *planches de muſique*, *fig.* 62, la marque & l'effet de la *chûte*, ſuivant Loulié, & remarquez que la dernière meſure que j'ai exprès marquée d'un *a*, paroit la ſeule où la liaiſon ſoit bien placée; ou peut-être y a-t-il une faute d'impreſſion aux autres, ce qui eſt d'autant plus vraiſemblable, que n'ayant pas pu avoir les traités originaux, j'ai copié ces exemples d'un ouvrage allemand, qui ajoute qu'à ne conſulter que le mot, la *chûte* de Loulié paroit plus conforme au nom que les autres. La marque de cet agrément n'eſt plus d'uſage; on le note tout du long quand on le veut.

(*M. de Caſtilhon.*)

CINQUIÈME. Les nations qui n'ont point encore adopté nos dénominations de *dominante*, *tonique*, *médiante*, *&c.* déſignent tout ſimplement par des adjectifs numéraux le rang que chaque note, comparée à la première, qui eſt la tonique, doit tenir dans la gamme. Ainſi la *cinquième*, ou la *cin-*

quième du ton, eſt ce que nous appellons la dominante. (Voyez *Première, Règle de l'Octave.*)

(*M. Framery*).

CIRCOLO-MEZZO. On appelloit dans la muſique des ſiècles précédens *circolo-mezzo*, un agrément du chant ou diminution de quatre notes de même valeur, qui alloient par degrés conjoints, en formant à-peu-près la figure d'un demi-cercle, d'où cet agrément a tiré ſon nom : il y avoit deux ſortes de *circolo-mezzo*, l'un en montant, & l'autre en deſcendant. (Voyez *planches de muſique, fig.* 63.) Aujourd'hui le compoſiteur note lui-même cette figure, s'il la veut. (*M. de Caſtilhon.*)

* Cet article eſt copié de Broſſard. On ne ſait pas ce que veut dire M. de Caſtilhon quand il ajoute que le compoſiteur note lui-même cette figure quand il la veut. Il l'a toujours notée quand il a voulu qu'on la fît. Mais il arrive aſſez ſouvent que, pour paſſer d'une note à la ſupérieure, à l'inférieure, ou à celle du même degré, on forme cet agrément d'un ſeul coup de goſier, & ſans qu'il ſoit beſoin de l'écrire, comme dans l'exemple ſuivant :

L'expreſſion de *circolo-mezzo*, qui n'eſt pas connue en France, n'eſt plus d'uſage en Italie.

(*M. Framery.*)

CIRCONVOLUTION. *ſ. f.* Terme de plain-chant. C'eſt une ſorte de périéleſe, qui ſe fait en inſérant entre la pénultième & la dernière note de l'intonation d'une pièce de chant, trois autres notes; ſavoir, une au-deſſus & deux au-deſſous de la dernière note, leſquelles ſe lient avec elle, & forment un contour de tierce avant que d'y arriver; comme ſi vous avez ces trois notes *mi, fa, mi*, pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres *fa, re, re*, & vous aurez alors votre intonation terminée de cette ſorte, *mi, fa, fa, re, re, mi*, &c. (Voyez *Périéleſe.*)

(*J. J. Rouſſeau*)

CIRCONVOLUTION. C'eſt de toutes les terminaiſons de chant celle qui fait ſentir le plus fortement la fin de la phraſe. Auſſi l'a-t-on employée & prodiguée juſqu'à ſatiété dans le plain-chant pariſien, où elle ſert à impoſer (à entonner) les antiennes, & à annoncer toutes les repriſes du chœur.

Cette propriété de la *circonvolution* me porte à croire qu'elle eſt un reſte de l'ancien *organum*, (voyez *Organiſer*) & qu'elle ne fut d'abord probablement employée que ſur la ſenſible des tons de l'égliſe qui en ont une. En *ut* : *ut re fi fi ut*; en *fa* : *fa ſol mi mi fa*. Ne fût-elle au reſte, même dans ſes commencemens, qu'un ſimple agrément; elle n'en devroit pas moins ſon origine à cet inſtinct ſecret, à ce ſentiment naturel d'harmonie qui a introduit tous les agrémens dans le chant. (Voyez mon art. *Agrémens du chant.*) Dans toute harmonie régulière tout ſon d'une colonne impaire doit ſe ſauver ſur le ſon le plus proche dans la colonne paire adjacente. (Voyez *Salvation.*) Tous les tons de l'égliſe ſont dans le genre diatonique, puiſqu'ils ſont tous formés ſeulement des octaves des gammes, *ut re mi fa ſol la ſi ut* & *fa ſol la ſib ut re mi fa*. Or, les ſeuls mouvemens fondamentaux appartenans à ce genre ſont ceux d'octave, de quinte & de quarte, c'eſt à-dire, ceux qui ſont formés par les ſons fondamentaux des quatre premières colonnes de la table de la génération harmonique. *Planc. de muſiq. fig.* 40. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, N°. IV, *genre diatonique.*) Il s'agit donc de chercher dans l'une de ces quatre colonnes deux ſons d'une colonne impaire qui ſe réſolvent ſur un ſon moyen de la colonne paire ſubſéquente. Or, le mouvement fondamental de quarte produit exactement cette ſalvation. Car de trois en trois l'un des ſons de la quatrième colonne ſert à ſauver deux ſons de la troiſième, l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous de lui. Exemple : ſur les degrés 6, 8, 9, on trouve la ſalvation, $\frac{re}{fol} \mid ut$. Sur les dégrés 18, 20, 21, $\frac{*mi\,\natural}{re} \mid mi$, ou $\frac{fa}{re}\ mi$. Sur les 30, 32, 33, $\frac{ut\,\times}{ſi} \mid ut$, &c.

Nota. J'ai dit ou inſinué à l'art. *Agrémens du chant* qu'on ne doit pas battre de trille ſur le *ſi* de l'accord ſenſible en *ut*, lorſqu'il a *ſol* pour fondamental. Mais comme dans notre ſyſtême moderne nous n'avons point de quart de ton, ſi l'on prend l'*ut* naturel pour l'*ut* ×, c'eſt à dire, *ut* quart-de-ton, ou *ut* demi-dièze; alors cette dernière ſalvation $\frac{ut\,\times}{ſi}\ ut$ équivaudra à la ſalvation $\frac{ut\ ut}{ſi}$ des 15 & 16e. degrés des deux premières colonnes. Donc on pourra battre un trille ſur le *ſi* de l'accord *ſol ſi re fa*, même dans le cas où il aura *ſol* pour fondamental; ce qui ſe pratique en effet journellement.

(*M. l'abbé Feytou.*)

CITHARISTIQUE. *ſ. f* Genre de muſique & de poëſie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique. (*J. J. Rouſſeau.*)

CITHAROIDE. Chanſon qu'on accompagnoit de la cithare, ou même un air propre à cet inſtrument. (*M. de Caſtilhon.*)

CLAIR, *adj* C'eſt une épithète ordinairement appliquée au ſtyle muſical, & qui n'eſt pas un de ces mots vagues empruntés aux autres arts ſans

beaucoup de raiſon & plutôt par un goût de néologiſme, tels que *frais*, *pittoreſque*, &c. La *clarté* appartient à l'art de la muſique comme à tous les autres; mais on l'obtient par des moyens différens.

On eſt *clair* en littérature, en poéſie, lorſqu'on a ſuffiſamment approfondi ſa penſée, & qu'on la préſente avec les expreſſions les plus propres, en la dégageant de toutes les idées étrangères qui pourroient l'envelopper, mais en y joignant ſouvent toutes les idées acceſſoires qui ſervent à la développer, à la faire mieux ſaiſir. Trop de conciſion nuit ſouvent à la *clarté*; à force de vouloir être *clair* on peut devenir diffus. Le grand ſecret de l'art eſt de ne pas tout dire, mais de laiſſer *clairement* appercevoir ce qu'on ne dit pas. Il en eſt tout autrement en muſique. C'eſt préciſément lorſqu'on eſt diffus qu'on ceſſe d'être *clair*. Auſſi l'oppoſé de la *clarté* en littérature, c'eſt *l'obſcurité*. L'oppoſé de la *clarté* en muſique, c'eſt la *confuſion*.

Une penſée muſicale, abſtraction faite de toute expreſſion, n'eſt point une opération de l'eſprit. Elle eſt née d'une ſorte d'inſtinct, ou ſi l'on veut, d'un ſentiment que le goût ſeul dirige; & telle elle eſt ſortie de la tête du muſicien, telle elle eſt conçue par les auditeurs, ſans qu'il puiſſe y avoir la moindre obſcurité. Je parle ici de la ſimple mélodie. Mais lorſque l'harmonie s'y joint, chaque partie forme alors un acceſſoire qui complique d'autant l'idée principale, & c'eſt alors que vous avez beſoin de *clarté*.

Chaque phraſe de muſique doit avoir un deſſin, & ce deſſin eſt le chant. C'eſt le chant qui appelle l'attention, c'eſt par lui que la penſée eſt ſaiſie. Si les parties qui accompagnent cette phraſe forment elles-mêmes un autre chant différent du principal, mais auſſi marqué, vers lequel l'attention ſe portera-t-elle? Il y aura de la confuſion.

Les parties aiguës ſont celles que l'on diſtingue le plus. Si vous faites exécuter votre chant principal par une voix intermédiaire, & que vous faſſiez marcher les parties ſupérieures ſuivant un autre deſſin, votre penſée ne ſera point entendue, votre ſtyle ne ſera pas *clair*.

Si les parties doivent ſuivre le chant principal dans ſa marche pour le faire mieux diſtinguer, il en réſulte que ces parties ne ſauroient être nombreuſes, car vous ne pouvez conduire parallellement deux parties à la ſeconde ni à la quinte, ni à la ſeptième l'une de l'autre; elles ne peuvent aller qu'à l'octave, à la quarte, à la ſixte & à la tierce. Mais deux parties qui vont à l'octave entr'elles ne font point harmonie. La marche de quarte, eſt un peu dure, & doit être réſervée pour certaines expreſſions. Reſte donc la tierce & la ſixte: mais ſi deux parties vont enſemble à la tierce, vous ne pouvez en faire marcher une troiſième à la ſixte, car elle formeroit une ſuite de quartes ou de quintes avec l'une des deux. Le mouvement contraire ou le mouvement oblique eſt alors le ſeul qui vous ſoit permis. Les employer tous deux, tandis que les parties ſupérieures ſuivent le mouvement ſemblable, vous expoſeroit à devenir confus. Il ne faut donc pas, quand on veut être *clair*, employer beaucoup de parties. C'eſt le défaut de l'ancienne muſique françoiſe depuis Rameau, qui, trop attaché à ſa baſſe fondamentale où tous les accords ſont complets, ſe croyoit toujours obligé de les remplir. C'eſt un reproche qu'on peut faire encore aux morceaux à deux chœurs, qui n'offrent que des combinaiſons de difficultés vaincues, & dont le ſtyle eſt rarement aſſez *clair* pour être flatteur.

Non-ſeulement chaque phraſe doit avoir un deſſin; mais une ſuite de phraſes, tant que l'expreſſion ne change pas, doit concourir au même deſſin, doit rappeller la penſée principale. Si de phraſe en phraſe vous changez d'idée; ſi l'une n'eſt pas la conſéquence de l'autre; ſi l'on ne trouve pas entre elles la plus intime connexion, vous aurez fatigué l'attention des auditeurs ſans leur plaire; vous aurez couſu des phraſes de chant enſemble, mais votre chant aura manqué de *clarté*.

La mélodie appartient à l'harmonie, laquelle a la baſſe pour fondement. Si dans l'accord du deſſus & de la baſſe vous ne touchez pas à propos les cordes principales, ſi vos modulations ne ſont pas aſſez ſenſibles, c'eſt vainement que l'on vous ſuit: on ne ſait plus dans quelle gamme vous êtes, ni quels tons vous parcourez. Votre harmonie n'eſt pas *claire*, & vous-même aurez peine à revenir dans le ton principal.

C'eſt indépendamment de toute expreſſion que j'ai conſidéré juſqu'ici la phraſe muſicale; & c'eſt dans ce cas que j'ai dit qu'elle n'étoit pas une opération de l'eſprit. Si vous voulez maintenant l'appliquer à des paroles, ſi vous cherchez à peindre une ſituation, à exprimer un ſentiment ou à imiter quelque objet phyſique, comme la muſique n'a guère de moyens naturels pour parvenir à ce but, que ceux qu'elle emploie ſont preſque entièrement de convention & bien connus, (voyez *Imitation.*) il ſeroit difficile de n'être pas *clair* en les adoptant, & qu'on ne reconnût pas ce que vous avez voulu peindre. Gardez vous ſeulement de porter cette prétention ſur pluſieurs objets à la fois. L'attention de l'auditeur eſt une; vous la détruiſez ſi vous la partagez également. C'eſt bien aſſez la compliquer que de lui faire entendre de l'harmonie. Si c'eſt dans le chant que vous avez mis cette peinture, que vos accompagnemens ſoient ſimples & peu chargés. Si, au contraire, l'imitation eſt dans l'orcheſtre, ſacrifiez alors le chant; que votre mélodie très-peu marquée ne s'écarte pas des formes du récit.

Mais ſi vous avez à mettre en œuvre deux objets d'imitation contraſtés, deux ſentimens qui ſe combattent, vous pouvez être *clair* encore en les faiſant

Digitized by Google

ſuccéder adroitement l'un à l'autre. Vous n'aurez point bleſſé l'unité, puiſque ce combat, ce contraſte ſont eux mêmes votre ſujet.

Réſumons : on manque de *clarté* dans la mélodie, en changeant trop ſouvent de deſſin, en laiſſant oublier ſon motif principal, en enchainant mal ſes modulations ; dans l'harmonie, en multipliant les notes, en ne déterminant pas aſſez les modes & en chargeant trop les accords ; dans la diſtribution des parties, en laiſſant étouffer la principale par celles qu'il faudroit ſacrifier, & en croiſant mal à propos leurs marches. Un muſicien exercé voit, à la ſeule inſpection & ſans rien chanter, ſi une partition eſt *claire*. Enfin on manque de *clarté* dans l'expreſſion & dans l'imitation, lorſqu'on veut peindre trop de choſes, & qu'on ne ſait pas les placer dans le jour qui leur convient. (Voyez *Chargé*.)

On voit, par tout ce qui vient d'être dit, que les procédés de la muſique ſont très-différens de ceux de la littérature pour parvenir au même but. Ils ne diffèrent pas moins de ceux de la peinture, de la ſculpture, de l'architecture. Les productions de ces arts ſont immuables. L'œil peut en embraſſer à la fois l'enſemble, en parcourir ſucceſſivement les détails ; & pourvu que l'objet principal l'ait ſuffiſamment frappé, il ſera toujours le maître d'y revenir. En muſique, au contraire, les ſons expirent à meſure qu'ils ſe ſuccèdent, l'oreille ſaiſit mal un chant que les accompagnemens étouffent ; & ſi le compoſiteur en a laiſſé perdre le motif, elle ne le retrouve plus.

Il faut encore conſulter pour la *clarté* le lieu où la muſique doit être exécutée. Dans nos temples où l'on eſt cenſé l'écouter avec un profond recueillement, où l'attention n'eſt diſtraite par aucun acceſſoire, le ſtyle peut être un peu plus chargé qu'au théâtre, où l'action dramatique, le mérite de la poéſie, la pantomime des acteurs, la pompe du ſpectacle attirent à la fois les yeux & l'ame des ſpectateurs. Les Italiens paroiſſent avoir mieux ſenti ces nuances que les muſiciens des autres nations. Rien n'eſt ſi ſimple & ſi *clair* que leur muſique dramatique ; & le genre ſérieux où ils donnent davantage au chant, l'eſt encore plus que le genre bouffon où l'orcheſtre eſt plus travaillé. Ceux qui les accuſent de ne pas moduler aſſez ne s'entendent guère aux effets de la muſique. Ils ne ſentent pas qu'il eſt bien plus difficile d'être varié en parcourant la même gamme qu'en en changeant à tout moment. C'eſt à l'inſtant où le compoſiteur manque d'idées qu'il lui vient à la tête une modulation. Cette fureur d'en rechercher ſans ceſſe de bizarres, afin de paroître ſavans, égare aujourd'hui beaucoup de jeunes gens qui travaillent pour le théâtre, & perdroit parmi nous la muſique, ſi les modèles que leur oppoſent les grands maîtres ne tendoient pas en même tems à conſerver le bon goût.

(*M. Framery.*)

CLAVECIN. L'époque de l'invention du *clavecin* eſt incertaine ; quelques-uns penſent qu'elle doit être fixée au quinzième ſiècle : d'autres la croyent très-antérieure.

Il exiſtoit à Rome il y a trente ans un *clavecin* à cintre droit, compoſé de vingt-cinq touches, ſans dièzes ni bémols, qui y avoit, dit-on, été tranſporté de la Grèce dès le temps de Jules Ceſar.

Dans la même ville ſe trouve encore un autre *clavecin* dont le corps, la table & les chevalets, ſont en marbre blanc. On lui donne 650 ans d'ancienneté. La vérité de pareilles traditions eſt trop difficile à conſtater pour qu'on doive s'y arrêter.

Boccace qui écrivoit dans le quatorzième ſiècle, fait mention du *cembalo* pour accompagner la voix. Quoique le *clavecin* ne ſoit actuellement connu en Italie que ſous cette dénomination, il a été mis en doute ſi le *cembalo* étoit alors le *clavecin* ou une ſorte d'inſtrument ayant des rapports avec le *cymbalum* des anciens.

Aucun écrit ſur la muſique, avant le ſeizième ſiècle, ne nomme le clavichorde, la virginale, l'épinette, ni le *clavecin* ; mais les auteurs de ce temps-là en parlent comme d'inſtrumens déjà en uſage, ce qui autoriſe à les croire beaucoup plus anciens. On ne parle guère d'un inſtrument de muſique avant que des expériences multipliées en ayent facilité la pratique & développé les reſſources.

De toutes les traditions la plus probable eſt que les Italiens ont inventé, il y a cinq ou ſix cents ans, le clavicorde, imité enſuite par les Flamans & les Allemands. L'on peut conjecturer que cet inſtrument eſt le commencement du *clavecin*. Sa forme eſt quarrée, il n'a qu'une corde pour chaque ſon, & ſa ſeule méchanique eſt une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche au-deſſous de la corde qu'elle doit frapper. L'avantage de cette languette eſt d'augmenter & d'adoucir le ſon en appuyant du doigt plus ou moins fort ſur la touche, & ſon inconvénient eſt de le hauſſer ou de le baiſſer en même temps. La ſimplicité de ſa conſtruction a permis d'en réduire la longueur ſouvent au-deſſous de deux pieds. Quelques-uns de ces inſtrumens ont même été diviſés de manière à pouvoir être repliés. L'uſage du clavicorde s'eſt conſervé en Allemagne, à cauſe de ſa commodité, du peu d'entretien qu'il exige, & parce que dans ce pays, où l'on a plus qu'ailleurs fait des recherches ſur l'art de toucher du *clavecin*, on a obſervé que l'exercice du clavicorde eſt très-propre à perfectionner le tact. La plus légère différence de force dans les doigts y eſt ſenſible, & la moindre irrégularité peut faire un mauvais effet.

L'inconvénient que les languettes de cuivre des clavicordes ont de hauſſer le ſon quand on l'augmente, & de ne pas laiſſer aux cordes une libre

Digitized by Google

vibration ; a fait imaginer de pincer les cordes avec de petits morceaux de plumes qu'on a fixés à des languettes à reſſort, enchaſſées dans la partie ſupérieure de petits morceaux de bois minces & plats nommés ſautereaux. Il y en a un à côté de chaque corde, & on les dirige perpendiculairement juſqu'au clavier qui les fait mouvoir. On applique au bord de chaque ſautereau un petit morceau de drap dont l'effet eſt d'arrêter la vibration des cordes, quand on quitte la touche.

Cette nouvelle invention fut adaptée à deux inſtrumens qui ne différoient que par leur forme : la virginale, quarrée comme les petits piano-forte, & l'épinette, qui reſſemble à une harpe couchée horiſontalement. Ces deux inſtrumens & le clavichorde paroiſſent avoir été ſeuls en uſage juſque vers la fin du ſeizième ſiécle, temps où le *clavecin* prévalut. Il ne reſte plus de virginales ; les épinettes diſparoiſſent, on les démolit pour employer leurs vieilles tables à la conſtruction d'inſtrumens plus modernes.

Le *clavecin* conſtruit ſur le modèle de l'épinette, n'en eſt, pour ainſi dire, que l'amplification. Une plus grande capacité, deux cordes à l'uniſſon pour chaque note, plus de longueur dans les cordes : voilà ce qui en a fait long-temps la ſeule différence. Hans Ruckers donna à cet inſtrument un ſon plus fort, plus brillant & plus animé, en joignant aux deux cordes à l'uniſſon un troiſiéme rang de cordes plus fines & plus courtes que les autres, & accordées à l'octave ſupérieure : on l'appelle la petite octave. Hans Ruckers monta ſes *clavecins*, moitié en cordes de cuivre pour les ſons graves, & moitié en cordes de fer pour les ſons aigus. Il fit à l'imitation de l'orgue un ſecond rang de touches dont l'objet fut de produire des nuances, en faiſant entendre trois cordes ſur un clavier & une ſeule ſur l'autre. Il porta l'étendue du clavier à quatre octaves d'*ut* à *ut*, en ajoutant quatre ſons graves aux quarante-cinq dont il étoit compoſé avant lui.

Ce qui a ſur-tout diſtingué cet habile facteur eſt la qualité, la plénitude & l'égalité de ſon qu'il a données à ſes *clavecins*, par d'heureuſes proportions, par un ſoin extrême dans le choix du bois dont il formoit les tables de ſes inſtrumens ; par l'attention avec laquelle il rapportoit les fils du bois de ces tables pour que rien n'interceptât la vibration, & par la gradation qu'il obſervoit dans leur épaiſſeur, proportionnée aux différens nombres de vibrations entre les ſons graves & aigus.

Les premiers *clavecins* de Hans Ruckers ſont de la fin du ſeizième ſiécle. Ce facteur avoit été menuiſier à Anvers : Il quitta ſon premier métier pour s'adonner entiérement à la fabrication des *clavecins*. Cette circonſtance prouve que ces inſtrumens étoient fort répandus alors. Hans & ſes deux fils Jean & André preſqu'auſſi habiles que lui en envoyérent un nombre prodigieux en France, en Eſpagne, en Angleterre & en Allemagne.

Les Italiens ne profitérent pas des nouveaux progrès du *clavecin*, & continuérent à faire les leurs à deux uniſſons & un clavier. Comme ces inſtrumens ne ſont guére deſtinés chez eux qu'aux compoſiteurs, & ſont particuliérement employés à accompagner la voix, on n'y recherche qu'une harmonie douce. Les meilleurs facteurs d'Italie ont été le Prêtre, Zanetti, le Crotone, Farini, tous du commencement du dix-ſeptiéme ſiécle. Le dernier de ces facteurs a monté quelques uns de ſes *clavecins* en cordes de boyaux. Il en exiſte encore dans pluſieurs villes d'Italie qui atteſtent l'avantage de ces cordes ſur celles de fer ou de cuivre, pour la qualité du ſon.

En France, Richard & d'autres facteurs, vers le même temps, acquirent de la réputation. Cent ans après, Blanchet les ſurpaſſa par le ſon agréable de ſes *clavecins*, & principalement par la légéreté extrême de ſes claviers, qui contribua beaucoup aux progrès de cet inſtrument en France. Blanchet refit des claviers à un grand nombre de *clavecins* des Ruckers, auxquels il ajouta quatre notes graves & autant d'aigues.

L'étendue du clavier a depuis été portée à cinq octaves. D'après pluſieurs eſſais faits depuis quelque temps, on peut conjecturer que les bornes de cette étendue ſeront bientôt reculées.

Tel eſt à peu près l'état où le *clavecin* s'eſt maintenu, malgré tout ce qu'on a ſucceſſivement tenté & exécuté d'heureux ou d'abſurde pour en velouter ou en varier le ſon véritable, qui a toujours paru aigre aux oreilles délicates. On a fait des *clavecins* qui ont plus de vingt changemens pour imiter le ſon de la harpe, du luth, de la mandoline, du baſſon, du flageolet, du hautbois, du violon & d'autres inſtrumens. Les ſons qui ont été découverts dans le cours des expériences, & auxquels on n'a pu attribuer d'analogie avec ceux d'inſtrumens connus, ont eu des noms nouveaux, comme *jeu céleſte*, &c. Dans ce nombre de jeux, il en eſt qui auroient mérité d'être conſervés, ſi leur peu de ſolidité n'en empêchoit l'uſage général.

Pour produire ces divers effets, on a multiplié les rangs de ſautereaux, & au lieu de plumes quelques uns ont été armés des matiéres les plus propres à rendre l'intention. Celui qui exécute peut ſans s'interrompre faire entendre ces différens jeux, ou ſéparement, ou pluſieurs réunis, au moyen de reſſorts qu'il fait mouvoir par des boutons à la portée des genoux, & par des pédales. Quelquefois, pour faciliter encore les combinaiſons, on a ajouté un troiſiéme clavier. Enfin on a imaginé de placer un buffet d'orgue ſous le *clavecin* & de faire communiquer les tuyaux avec le clavier de ce dernier inſtrument. L'orgue & le *clavecin* peuvent être entendus enſemble ou ſéparés. En réuniſſant la

Digitized by Google

variété de jeux adaptée au *clavecin*; aux divers jeux d'orgue dont l'eſpace eſt ſuſceptible, le nombre en devient prodigieux.

Les nuances manquoient au *clavecin*: l'on n'a pas trouvé d'autre manière, après celle des deux claviers, d'augmenter ou diminuer le ſon, que d'avancer ou reculer ſucceſſivement par des reſſorts les divers rangs de ſautereaux, afin de les mettre hors de la portée des cordes, ou de les en rapprocher. Les Anglois ont cependant ajouté un autre moyen à celui-là, par un couvercle placé au-deſſus des cordes & diviſé en lattes bien jointes, qu'une pédale écarte & rapproche à tous les degrés, pour faire ſortir ou pour renfermer le ſon.

Tant de complications dénotent l'imperfection du *clavecin*. Elles exigent trop d'adreſſe dans les ouvriers, & de patience dans ceux qui exécutent: les reſſorts en ſont trop gênans & les réparations trop ſouvent néceſſaires, pour que les inſtrumens où on les a entaſſés ne ſoient pas très-rares. Eſt-ce d'ailleurs par des imitations fauſſes & puériles que l'on doit chercher à nous attacher? Un inſtrument où l'unité, la pureté de ſon & tous les degrés déſirables de force & de douceur, parlent au cœur ſans bleſſer l'oreille, remplit bien mieux le but de la muſique. (Voyez *Piano-forte*.)

Parmi cet amas d'inventions l'on doit diſtinguer les peaux de buffle, ſubſtituées aux plumes, & qui produiſent un ſon moëlleux & rond, bien différent de celui que donnent les plumes. Ces peaux, épaiſſes à l'endroit où elles ſont fixées aux ſautereaux, & amincies à l'autre extrémité, peuvent, par leur flexibilité, forcer & adoucir le ſon. On a joint dans un grand nombre de *clavecins*, aux trois rangs de plumes un quatrième rang de ſautereaux garnis de ces peaux de buffles. Elles donnent à ces *clavecins* une beauté de ſon qui auroit dû détruire l'uſage des plumes; mais l'habitude arrête trop ſouvent le progrès des arts.

On ne doit pas non plus omettre l'invention d'un double fond, au moyen duquel on applique au-deſſous du *clavecin*, ou du piano-forte, des cordes frappées par des marteaux, que font mouvoir des pédales ſemblables à celles de l'orgue. Silbermann à Strasbourg & Peronard à Paris ont exécuté très-heureuſement cette idée, due à Schobert, célèbre claveciniſte. Elle enrichit le *clavecin* de deux octaves de ſons graves & d'une infinité de reſſources d'harmonie.

Le *clavecin* partage le défaut de juſteſſe des autres inſtrumens à touches, & de ceux dont l'intonation eſt fixe. On a tenté de diminuer cette deffectuoſité en donnant la différence entre les dièzes & les bémols par une addition de touches. Ce genre d'amélioration aura de la peine à s'introduire, à cauſe des difficultés qu'il préſente aux exécutans & aux accordeurs.

L'eſpace que les *clavecins* occupent en a fait conſtruire autrefois dont le corps élevé perpendiculairement forme un angle avec le clavier. Dans ces inſtrumens, le clavier & le ſautereau tiennent enſemble. La foibleſſe de leur ſon à toujours fait préférer les *clavecins* horiſontaux.

On a eſſayé, pour prolonger les ſons du *clavecin*, de ſubſtituer aux ſautereaux des eſpèces d'archets. La qualité de ſon qui en eſt réſultée n'a pas procuré une grande réuſſite à cette invention.

Une recherche plus ingénieuſe, dont l'avantage ſeroit inappréciable, & qui a déjà excité l'émulation de pluſieurs artiſtes, eſt celle d'une machine jointe au *clavecin*, qui pût noter les idées de celui qui exécute à meſure qu'il les rend. Cette machine n'a donné encore que des réſultats qui font deſirer de nouveaux efforts & eſpérer de plus heureux ſuccès.

Il n'eſt pas étonnant que l'on ſe ſoit tant occupé à perfectionner un inſtrument qui, depuis deux cents ans eſt ſi généralement répandu en Europe, qu'il eſt devenu un des premiers objets d'agrément qui entrent dans l'éducation des femmes. Les ſuccès du *clavecin* doivent d'abord avoir été fort lents. Les organiſtes l'auront long-temps dédaigné. Ses ſons courts & foibles rendoient inſignifiant ou ridicule tout ce qui faiſoit un bon effet ſur l'orgue, dont les ſons purs, majeſtueux, prolongés, convenoient mieux au ſtyle ſimple & grave de l'ancienne muſique. On n'a pu ſentir les avantages du *clavecin*, que quand le goût de la muſique inſtrumentale ſe répandit & donna plus de feu & de légereté au chant & à l'harmonie. Alors les organiſtes s'en occupèrent, & quelques-uns déployèrent une exécution ſurprenante. On en trouve des preuves dans un livre contenant des pièces pour la virginale, à l'uſage de la Reine Eliſabeth. A peine pourroit-on comparer les difficultés imaginées dans le dix-huitième ſiècle, à celles de pluſieurs morceaux de ce recueil.

A meſure que la muſique inſtrumentale s'eſt perfectionnée le ſtyle du *clavecin* à éprouvé des changemens. Il ſe reſſentoit encore trop, il y a 60 ans, de celui de l'orgue. On a fait depuis une diſtinction plus juſte entre ces deux inſtrumens. On a donné à la muſique de *clavecin* le genre d'harmonie & d'exécution, la grace & la légèreté qui lui conviennent. Alberti, Scarlati, Rameau, Mûtel, Wagenſeil, puis Schobert, ont preſqu'en même temps opéré cette révolution. Les différens ſtyles de ces auteurs ont ſervi pendant plus de vingt-cinq ans de modèle à ceux qui après eux ont compoſé pour le *clavecin*. Emanuel Bach, par ſa muſique ſavante, agréable & piquante, meriteroit peut-être la première place parmi les artiſtes originaux; mais comme il compoſoit pour le piano-forte, uſité en Allemagne avant d'être pour ainſi

dire connu ailleurs, il ne doit pas être confondu parmi eux. Il en eſt de même de divers auteurs qui, donnant à leur muſique des nuances graduées, des oppoſitions & une mélodie convenables au ſon & aux reſſources du piano-forte, ont préparé ou décidé la chûte du *clavecin*.

Les reſſources inépuiſables du *clavecin* pour l'harmonie & la faculté qu'il donne de repréſenter facilement ſur le clavier l'effet des divers inſtrumens qui entrent dans la compoſition d'un orcheſtre, lui ont aſſigné le premier rang parmi les inſtrumens de muſique. Il eſt devenu celui des compoſiteurs parce qu'il leur rend mieux compte de leurs intentions qu'aucun autre inſtrument. Il eſt devenu celui des maîtres de chant, parce que ſes ſons fixes guident les irréſolutions de la voix, toujours diſpoſée à hauſſer ou baiſſer quand elle n'eſt pas ſoutenue, & qu'il accoutume la perſonne qui chante à ſentir toutes les parties qui doivent l'accompagner. Cet emploi & ces avantages du *clavecin* l'ont mis en poſſeſſion de diriger l'orcheſtre au théâtre & dans les concerts. Il n'y a pas vingt-cinq ans qu'il faiſoit encore habituellement la baſſe-continue des ſonates, ou ſolos, exécutés ſur d'autres inſtrumens, & qu'il ſe joignoit même aux ſymphonies, quoiqu'il en gâtât l'effet.

Un uſage auſſi étendu du *clavecin* montre l'étendue des connoiſſances que doivent poſſéder ceux qui ſe deſtinent à cet inſtrument. Outre une execution nette, brillante & rapide, embellie par le goût & les graces, & une imagination exercée à ſe développer avec facilité, ils doivent être encore bons harmoniſtes, bons lecteurs, ſaiſir à la première vue l'intention & l'eſprit de chaque compoſiteur, & ils doivent, par une grande exactitude de meſure, & une attention à bien indiquer les cordes les plus ſenſibles & les plus expreſſives, ſavoir donner de la confiance au chanteur & de l'enſemble à l'orcheſtre.

(*M. Hullmandel.*)

* Nous n'ajouterions rien à l'excellent article de M. *Hullmandel*, ſi le ſéjour qu'il fait depuis longtems à Londres ne l'avoit pas privé des moyens de ſuivre les découvertes précieuſes qui ont été faites depuis peu, dans la fabrication des *clavecins*, par M. Paſchal Taſquin, garde des inſtrumens de muſique du roi, élève & ſucceſſeur de feu Blanchet, & qui, en égalant l'adreſſe manuelle de ſon maître, l'a ſurpaſſé de beaucoup par ſon génie.

C'eſt à M. Paſchal Taſquin que l'on doit les premiers *clavecins* où le buffle eſt ſubſtitué à la plume, & dont M Hullmandel fait l'éloge. Il a auſſi inventé pluſieurs autres méchaniques dont on trouvera le détail dans le volume des arts & métiers méchaniques, tome IV, première partie. Mais l'invention la plus intéreſſante qu'il ait appliquée à cet inſtrument, c'eſt la ſuppreſſion des chevilles deſtinées à monter les cordes, leſquelles ſont remplacées par un anneau qui monte les deux cordes à la fois, ou plutôt qui, ſéparant une ſeule corde par le juſte milieu, en monte en même tems les deux longueurs & procure ainſi l'uniſſon le plus parfait. Nous nous ferons mieux entendre en donnant la deſcription de cette méchanique, telle à-peu-près qu'on peut la voir dans le rapport fait par M. le baron de Dietrick à l'académie des ſciences.

Dans les *clavecins* ordinaires, les chevilles deſtinées à mettre les cordes au ton ſont plantées perpendiculairement ſur la face ſupérieure du ſommier. Chacune d'elles ne peut tendre qu'une des deux cordes dont on compoſe l'uniſſon. On ſait combien il eſt embarraſſant d'enrouler les cordes ſur ces chevilles & combien il faut d'uſage & de tâtonnement pour modifier & proportionner la force qu'on emploie au plus ou moins de réſiſtance qu'oppoſent les chevilles, preſque toujours trop dures dans les inſtrumens nouveaux, & ſouvent ſi lâches dans les vieux, qu'elles ne tiennent plus que difficilement au point deſiré. Enfin, les cordes caſſent fréquemment dans les courbures qu'on leur donne en les roulant.

Au lieu de ces deux cordes, M. Paſchal n'en emploie qu'une dont les deux extrémités ſont attachées parallellement ſur la table, & qui, ſe trouvant ainſi ployée en deux, paſſe du côté du ſommier dans un étrier ou bride ſur lequel elle gliſſe comme elle feroit ſur une poulie. Cette bride, de fil de laiton, courbée & polie avec ſoin, ſaiſit ainſi le milieu de la corde, tandis que la queue, garnie d'une vis de rappel, va ſortir de l'autre côté du ſommier qui regarde le clavier, & reçoit un écrou au moyen duquel la bride avance vers la table ou s'en éloigne.

On conçoit aiſément qu'une corde ainſi courbée fait l'office de deux cordes, en obſervant que ces deux branches ou longueurs parfaitement égales, tendues, de part & d'autre, parallellement & horiſontalement, ſe fixent, comme nous l'avons dit, par leurs extrémités, aux pointes d'arrêt placées derrière le chevalet. Il eſt évident qu'en ſerrant l'écrou pour monter la corde, l'effort agit d'une manière abſolument ſemblable ſur les deux longueurs égales, & qu'on ne peut avoir ainſi que l'uniſſon le plus parfait. Si la corde hauſſe ou baiſſe par le relâchement de l'écrou ou par l'action de l'atmoſphère, il eſt certain que les deux parties de la corde hauſſant ou baiſſent à la fois dans la même proportion. Un autre avantage de cette méchanique ſi ſimple, c'eſt que les cordes caſſent beaucoup moins & conſervent l'accord bien plus long-tems que par l'uſage ordinaire.

M. Paſchal Taſquin a trouvé pluſieurs autres moyens de perfection pour cet inſtrument; mais comme il ne les a d'abord appliqués qu'au *piano-forte*, nous nous réſervons à en parler à cet article. (Voyez *Piano-forte.*)

M.

M. Hullmandel paroît regretter qu'on n'ait pas pu remédier à l'imperfection des *clavecins* qui exprimant deux ſons différens, le dièze & le bémol, par la même touche ; & néceſſitent ainſi le tempérament, qui n'eſt qu'une altération des ſons donnés par la nature. Il obſerve que le moyen imaginé pour y parvenir par une addition de touches s'introduiroit difficilement, parce qu'en effet il obligeroit à une nouvelle étude ceux qui ſont aujourd'hui le plus habiles ſur cet inſtrument. Mais ne ſeroit-il pas poſſible d'obtenir cet avantage ſans rien changer au doigter, mais ſimplement en ajoutant des pédales comme à la harpe ? Expliquons cette idée.

Toutes les touches noires des *clavecins*, ou les touches blanches des piano-forte ſerviroient, comme dans les inſtrumens ordinaires, à exprimer les notes naturelles *ut re mi fa ſol la ſi*, accordées en quintes juſtes. Les autres touches, au nombre de cinq par octave, & deſtinées à exprimer également les dièzes & les bémols, ne ſerviroient, dans l'inſtrument propoſé, qu'à exprimer ces derniers ſans le ſecours des pédales. Ainſi les petites touches feroient *re b*, *mi b*, *ſol b*, *la b*, & *ſi b*. Or, comme l'*ut* dièze eſt plus haut que le *re b* ; le *re* dièze plus haut que le *mi b* ; le *fa* dièze plus haut que le *ſol b* ; le *ſol* dièze plus haut que le *la b* ; & le *la* dièze plus haut que le *ſi b*, il y auroit une pédale pour chacune de ces notes qui feroit marcher un chevalet mobile, & en raccourciſſant la corde dans la proportion convenable, lui donneroit le ſon deſiré ; ainſi la même touche rendroit comme à préſent le *mi b* & le *re* dièze, mais avec un ſon différent.

Pour le *mi* dièze & le *ſi* dièze, on les exprimeroit ſuivant l'uſage ſur la touche du *fa* & de l'*ut* naturels, hauſſés par une pédale ; mais j'avoue que les notes *fa* bémol & *ut* bémol ſeroient plus embarraſſantes, attendu qu'elles n'ont point de touches particulières ; que les chevalets mobiles qui peuvent hauſſer une corde ne ſauroient la baiſſer, & que les touches du *mi* & du *ſi* naturels ſur leſquelles on fait ces notes ſeroient trop hautes pour rendre juſtes le *fa* & l'*ut* bémols. Il faudroit donc que la pédale fût placée ſur le *re* naturel pour rendre le *fa* bémol, & ſur le *la* naturel pour rendre l'*ut* bémol, & c'eſt la ſeule difficulté que rencontreroient les *clavecinistes*. Mais comme on fait rarement uſage de ces notes, elles leur cauſeroient peu d'embarras, & il ne leur faudroit pas beaucoup d'exercice pour y être tout-à-fait accoutumés. Il ſeroit bon de diſtinguer ces deux pédales des ſept autres, & de placer les unes à droite, les autres à gauche pour plus de clarté. Il n'eſt pas néceſſaire de dire que la même pédale hauſſeroit en même tems toutes les notes du même nom dans l'étendue du clavier, comme cela ſe pratique ſur la harpe. On n'objectera pas non plus l'embarras de recourir à des pédales, puiſqu'il en exiſte dans les *clavecins* à mécanique pour obtenir des nuances diverſes ou différens jeux.

Je ſais bien que la ſuppreſſion du tempérament par ce moyen ne donneroit pas encore les ſons de la nature, qui n'admet point le ſyſtême des quintes juſtes par la progreſſion triple. Mais ſi vicieux que ſoit ce ſyſtême, nos oreilles y ſont accoutumées, & elles ne ſupporteroient pas le *fa* & les deux *la* que donne la nature, tels que les font entendre la trompette & le cor. (Voyez *Tempérament.*)

Voyez, pour les diverſes formes de *clavecin*, ainſi que pour les autres inſtrumens analogues, & même le *claveſin* oculaire du Père Caſtel, le dictionnaire des arts & métiers déjà cité.

(*M. Framery.*)

CLAVIER, *ſ. m.* Portée générale ou ſomme des ſons de tout le ſyſtême qui réſulte de la poſition relative des trois clefs. Cette poſition donne une étendue de douze lignes, & par conſéquent de vingt-quatre degres ou de trois octaves & une quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet eſpace, ne peut ſe noter qu'à l'aide d'une ou pluſieurs lignes poſtiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui compoſent la portée d'une clef. Voyez (*planc. de muſiq. fig.* 64.) l'étendue générale du *clavier*.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, leſquelles ſont toujours conſtantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui étant mobiles & relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez *Gamme* & *Solfier.*)

Chaque octave du *clavier* comprend treize ſons, ſept diatoniques & cinq chromatiques, repréſentés ſur le *clavier* inſtrumental par autant de touches. (Voyez *planc. de muſiq. fig.* 65.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes ; ſavoir, une de plus entre le *re* dièze & le *mi* naturel, l'autre entre le *ſol* dièze & le *la* ; & ces deux cordes, qui formoient des intervalles enharmoniques & qu'on faiſoit ſonner à volonté au moyen de deux touches briſées, furent regardées alors comme la perfection du ſyſtême ; mais en vertu de nos règles de modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout (Voyez *Clef*, *Portée.*)

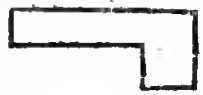
(*J. J. Rouſſeau.*)

CLAVIER. Ce n'eſt que figurément que le terme de *clavier* ſert à déſigner *la ſomme des ſons de tout le ſyſtême qui réſulte de la poſition relative des clefs.* Au propre, le *clavier* eſt l'aſſemblage de toutes les touches du claveſin, leſquelles repréſentent, ou doivent repréſenter tous les ſons qui peuvent être employés dans l'harmonie.

Il y a quelques erreurs dans l'article de Rouſſeau, parce qu'il s'eſt attaché à de fauſſes étymologies.

Les inſtrumens les plus anciens dont on ſe ſoit

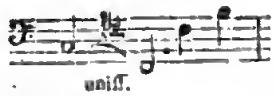
ſervi pour exécuter l'harmonie moderne, ſont l'orgue & le clavecin. Les touches dont ils ſont compoſés s'appelloient *clef*, en latin *clavis*, ſoit d'après quelque rapport métaphorique, ſoit plutôt à cauſe de leur forme échancrée par un bout & qui ne reſſemble pas mal à une clef.



C'eſt de là qu'on a donné au clavecin le nom latin de *clavecembalum* ou *clavicembalum*; à l'épinette celui de *clavicordium*, &c. Les Anglois donnent encore aux touches du clavecin & de l'orgue le nom de *key*, clef.

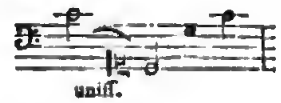
Rien ne prouve mieux que la muſique moderne n'eſt parvenue à l'état où elle eſt aujourd'hui que par une ſuite de tâtonnemens, qu'elle a été inventée, pour ainſi dire, au jour la journée, que l'inſuffiſance actuelle des trois clefs pour repréſenter la totalité du *clavier*. Il s'en falloit de beaucoup que les anciens clavecins euſſent l'étendue des nôtres; ils ne paſſoient guère celle de la voix humaine qui, dans ce tems, n'étant jamais forcée, ou, ſi l'on veut, n'étant pas aſſez cultivée, ſe trouvoit renfermée dans trois octaves. Ainſi, les baſſes-tailles, c'eſt-à-dire, les voix les plus graves alloient du *fa* d'en bas à l'*ut* d'en haut, une octave & une quinte au deſſus. Exemple:

Enſuite les tailles, depuis l'*ut*, une quinte au-deſſus du *fa* le plus grave, juſqu'au *fa*, une octave & une quarte au-deſſus. Exemple:

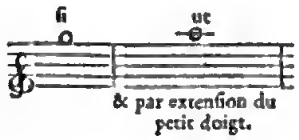


La haute-contre, la plus aiguë des voix d'homme, alloit depuis le *fa*, une octave au-deſſus du plus grave, juſqu'au *ſi*, une octave & une quarte au deſſus. Exemple:

Les deſſus, depuis l'*ut*, une octave & une quinte au deſſus du *fa* grave, juſqu'au *fa* qui complettoit la troiſième octave. Exemple:

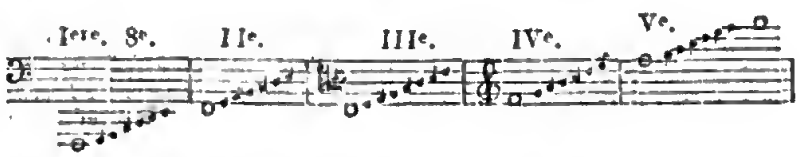


Enfin les deſſus exécutés par les inſtrumens alloient juſqu'au *ſi* ſupérieur à ce dernier *fa*, & aujourd'hui même, on ne ſauroit aller plus haut ſur le violon ſans démancher. Exemple:



Mais ces ſons, qu'on ne pouvoit exprimer qu'au moyen de lignes ſurajoutées, excédoient déjà le diapaſon des voix.

Aujourd'hui les voix, & ſur-tout les inſtrumens, ont paſſé de beaucoup cette étendue première: au lieu de trois octaves, le clavecin en a cinq: les voix ſe ſont élevées à l'aigu, aſſez communément d'une quinte, & même d'une octave pour quelques individus. Nous avons entendu à Paris Mme. Agujari, ſurnommée *la Baſtardella*, & depuis elle pluſieurs autres, Mmes. Danzy le Brun, Mara, Giorgi, Mlle. Renaud, &c. faire très-diſtinctement le plus haut *fa* du clavecin. Les fûres s'élèvent facilement juſqu'à cette note; pour les violons, & même les violoncelles, joués par d'habiles maîtres, on pourroit dire que leur diapaſon à l'aigu eſt infini. Mais pour nous borner au clavecin qui contient les ſons employés le plus ordinairement, voici maintenant quelle eſt l'étendue de ſon *clavier*.



On voit de combien les ſons poſſibles & uſités excèdent les moyens connus de les repréſenter, & combien, par conſéquent, nos trois clefs & leurs poſitions multipliées ſont inſuffiſantes. Voyez le mot *Clef*.

(*M. Framery.*)

CLAVIER *d'orgue*, *de clavecin*, *&c.* Si j'avois pour le clavecin un élève aſſez impatient ou aſſez raiſonnable pour ne vouloir donner à l'étude de la muſique que le temps qu'il eſt permis de conſacrer à un art de pur agrément, & aſſez ſingulier pour ne vouloir apprendre la muſique que

pour ſoi-même, mon premier ſoin ſeroit de le dégoûter de ſon inſtrument, en lui faiſant obſerver qu'il va être pour lui une ſource de difficultés, de déſagrémens & d'ennui.

1°. Parce que la forme du *clavier* eſt abſolument contraire au jeu correſpondant & naturel des deux mains. Je lui ferois d'abord eſſayer ſur une table la volubilité de ſes doigts, en lui faiſant contrefaire le jeu du clavecin, & je ne manquerois pas de lui faire appercevoir que le méchaniſme total de l'une de ſes mains eſt abſolument ſemblable & correſpondant à celui de l'autre; que ce ſont les doigts de même dénomination qui, dans chaque main, baiſſent, s'élèvent, s'allongent, s'étendent, &c. de ſorte que les mouvemens que pratique, par exemple, la main droite en allant de gauche à droite, la gauche les copie exactement en allant de droite à gauche. Delà je ferois conclure à mon élève la néceſſité de placer les ſons graves au milieu de ſon *clavier*, & les ſons aigus à droite & à gauche: c'eſt-à-dire, de faire adapter à ſon inſtrument deux *claviers* en ſens inverſe l'un de l'autre. Delà deux avantages remarquables: le premier, de fournir aux commençans un moyen très-facile, (par conſéquent très-encourageant) de pratiquer un accompagnement à l'octave; le ſecond, de faire très-ſouvent avec les doigts correſpondans dans chaque main des notes de même dénomination; ce qui auroit toujours lieu dans les notes à l'octave.

Ecoutez les claveciniſtes, organiſtes, &c. ils vous diront tous que la première & la plus grande difficulté du clavecin vient de l'identité de jeu dans les deux mains, & de la diverſité des touches qu'elles ſont baiſſer par des mouvemens ſemblables. La nouvelle conformation du *clavier* que je propoſe lève cette difficulté.

2°. Après lui avoir fait connoître les touches, je lui ferois jouer ſur les touches naturelles quelques accords; *ut mi ſol*, *ſi re ſol*, *ut mi ſol*, qu'il n'oublieroit pas, comme tous les commençans, de jouer avec le pouce, l'index & le doigt du milieu (de la main droite) Ce doigter ſeroit auſſi facile qu'il eſt naturel, ſi l'on n'avoit jamais de feintes, ou ſi l'on n'avoit que des feintes à toucher. Il eſt aſſurément plus commode de faire de cette manière un accord parfait ſur les touches naturelles, que de le faire avec l'index, le quatrième & le cinquième doigt. Or, rien de plus facile que d'employer le jeu du pouce de la main droite même ſur les feintes. Il s'agit de faire un double *clavier*, l'inférieur un peu plus court que le ſupérieur, & à un pouce de diſtance l'un de l'autre, de ſorte que le *clavier* inférieur n'empêche nullement le pouce de paſſer dans le beſoin ſous les autres doigts. Par ce moyen il n'y a aucune face d'accord qui ne puiſſe ſuccéder à un autre accord, les dièzes ou bémols pouvant être faits du pouce ſur le *clavier* inférieur, ſans déranger la poſition naturelle de la main. Telle eſt la ſeconde commodité que je procurerois à mon élève.

3°. Je lui ferois jouer, pendant quelque tems, la gamme naturelle en notes égales dans tous les mouvemens; largo, adagio, andante, &c. je lui ferois remarquer qu'il ne va point en meſure, puiſque les deux dernières notes marchent à contre-temps:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
fr.	lev.	fr.	lev.	fr.	lev.	fr.	lev.

Je lui ferois remédier à cet inconvénient de notre gamme en lui faiſant toucher deux fois le *la*:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*la*	*ſi*	*ut*
f.	l.	f.	l.	f.	l.	f.	l.	f.

Mais en voulant exécuter preſtiſſimo, il s'appercevroit bien qu'il eſt plus facile de parcourir le *clavier* en faiſant une note de chaque doigt que de toucher (dans la viteſſe) deux fois une note du même doigt. Je l'engagerois donc encore à introduire un ſecond *la* parmi les touches naturelles de ſon *clavier*, en conſervant le même intervalle de quatre-vingt lignes pour l'octave, c'eſt-à-dire, que chaque touche, au lieu d'avoir dix lignes de largeur, ſeroit réduite à neuf.

Je ne tarderois pas à le convaincre que les deux *la* ne doivent point être à l'uniſſon. Car, lui diroiſ-je, le chant *ut re mi fa* eſt parfaitement ſemblable au chant *ſol la ſi ut*; ſi donc vous levez ſur le *ſi* pour frapper ſur l'*ut*, vous devez, par la même raiſon, lever ſur le *mi* & frapper ſur le *fa*. Cependant l'oreille fait éprouver un repos ſur le *ſol* à quiconque entonne en notes égales *ut re mi fa ſol*; comment concilier ici le calcul des intervalles avec le ſentiment de la meſure?

Ici, je reconnois au monocorde. Je ferois trouver à mon élève les longueurs des cordes de la gamme des modernes:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{80}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{8}{12}$	$\frac{64}{96}$	$\frac{1}{2}$

& par les vibrations:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
8	9	10	$10\frac{2}{3}$	12	$13\frac{1}{3}$	15	16.

Je lui démontrerois par l'expérience, (voyez les expériences du numéro premier de mon art. *Baſſe-fondamentale*,) 1°. que le *fa* & les deux *la* doivent completter la progreſſion arithmétique de la gamme:

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*la*	*ſi*	*ut.*
8	9	10	11	12	13	14	15	16.

2°. Que dans cette forme progreſſive, les frappés ſe font ſur les nombres pairs, les levés ſur les nombres impairs. (Voyez ibidem n°. 11.) Que dans cette gamme les nombres impairs $\overset{re}{9}\ \overset{fa}{11}\ \overset{la}{13}\ \overset{fi}{15}$ forment un accord ſuſpenſif lequel ſe réſout ſur les nombres pairs $\overset{mi}{10}\ \overset{ſol}{12}\ \overset{la}{14}\ \overset{ut}{16}$. (Voyez ibidem n°. I, neuvième expérience.) De ſorte qu'en intercalant quatre doigts de la main gauche (qui toucheroit les notes impaires) entre quatre doigts de la main droite (qui toucheroit les notes paires,) on auroit une ſucceſſion de deux accords, dont l'impair ſeroit propre à toutes les notes impaires de la gamme, & le pair à toutes les notes paires; & cela par le doigter le plus ſimple poſſible, c'eſt-à-dire, en levant ſucceſſivement l'une des deux mains intercalées. Exemple: *Nota.* dans cet exemple j'appelle *ta* le premier *la*.

ut	ſi	ut	ſi	ut	ſi	ut	ſi	ut
la	ta	la	ta	la	ta	la	ta	la
ſol	fa	ſol	fa	ſol	fa	ſol	fa	ſol
mi	re	mi	re	mi	re	mi	re	mi

ut re mi fa ſol ta la ſi ut.

Enfin, pour lui ſauver le dégoût d'apprendre à jouer le même morceau de quinze manières différentes, tant en majeur qu'en mineur, je lui ferois faire un *clavier* mobile, (les Anglois commencent à en faire de cette eſpèce,) avec lequel il pût toujours jouer au naturel, c'eſt-à-dire, ſans dièzes ni bémols à la clef. (V. *Harmonica.*)

Voilà ce qui regarde le *clavier*. La connoiſſance des notes pourroit encore recevoir quelque ſimplification, en réduiſant toutes les clefs à une ſeule, (voyez mon art. *Clef.*) & la lecture de la muſique à une ponctuation régulière. (Voyez mon art. *Barres.*)

Je ne propoſe point ces changemens en faveur des maîtres, mais des écoliers qui ont droit d'exiger d'eux la méthode la plus ſimple & la plus expéditive. Au reſte, je ne dois point être ſurpris de voir les vues que j'expoſe dans cet article éprouver le ſort de toutes les découvertes qui contrarient l'ignorance, l'habitude ou la vanité des artiſtes. Il eſt très-poſſible qu'elles ne prennent pas parmi les muſiciens.

(*M. l'abbé Feytou.*)

CLEF, *ſ. f.* Caractère de muſique qui ſe met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, & indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef*.

Anciennement on appelloit *clefs*, les lettres par leſquelles on déſignoit les ſons de la gamme. Ainſi la lettre A étoit la *clef* de la note *la*, C, la *clef* d'*ut*, E, la *clef* de *mi*, &c. A meſure que le ſyſtême s'étendit, on ſentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *clefs* au commencement d'une des lignes ſeulement; & celle-là ſuffiſoit pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *claves ſignatæ* ou *clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres: encore en retranche-t-on bientôt une des quatre; ſavoir, le gamma, dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'hypoproſlambanomène ajoutée au ſyſtême des Grecs.

En effet, Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle repréſente. Ainſi la *clef* de *ſol* étoit originairement un G, la *clef* d'*ut* un C, & la *clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre. La *clef* d'*ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe; la *clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une quinte au-deſſus de la première; & la *clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué; (*pl. de muſ. fig.* 66.) ſur quoi l'on doit remarquer que par un reſte de l'ancien uſage, la *clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *clef* de *fa* ſe fait de trois manières différentes; l'une dans la muſique imprimée; une autre dans la muſique écrite ou gravée, & la dernière dans le plain-chant. Voyez ces trois figures. (*pl. de muſ. fig.* 67.)

En ajoutant quatre lignes au-deſſus de la *clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *clef* de *fa*; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des notes qu'on peut placer ſur les degrés relatifs à ces *clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois octaves & une quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait longtemps celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés ſur des lignes poſtiches qu'on ajoute en haut ou en bas, ſelon le beſoin.

Au lieu de joindre enſemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*fig.* 68.) pour marquer le rapport des *clefs*, on les ſépare de cinq en cinq, parce que c'eſt à-peu-près aux degrés compris dans

Digitized by Google

cet eſpace qu'eſt bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, & l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des ſemi-tons, & montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le clavier, cinq lignes conſécutives, on y trouve une *clef* compriſe, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'uſage a même préſerit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poſer; ce qui a fixé auſſi le nombre des poſitions aſſignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée de cinq lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* ſur la quatrième ligne: voilà donc une poſition de *clef*, & cette poſition appartient évidemment aux notes les plus graves; auſſi eſt-elle celle de la *clef* de baſſe.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-deſſus; il en faut donc retrancher une au-deſſous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* ſe trouve tranſportée de la quatrième ligne à la troiſième, & la *clef* d'*ut* ſe trouve auſſi ſur la cinquième; mais comme deux *clefs* ſont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* eſt d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troiſième portée où la *clef* de *fa* ſe trouveroit ſur la deuxième ligne, & celle d'*ut* ſur la quatrième. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainſi de ligne en ligne, on paſſe ſucceſſivement par quatre poſitions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *ſol*, on la trouve poſée ſur la deuxième ligne, & puis ſur la première; cette poſition embraſſe les cinq plus hautes lignes, & donne le diapaſon le plus aigu que l'on puiſſe établir par les *clefs*.

On peut voir, (*pl. de muſ. fig.* 69.) cette ſucceſſion des *clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit portées, *clefs*, ou poſitions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puiſſe être une voix ou inſtrument, pourvu que ſon étendue n'excède pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre lui trouver une portée & une *clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la muſique. (Voyez *Parties*.) Si l'étendue d'une partie eſt fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-deſſus ou au-deſſous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baiſſer la portée, de quelque *clef* qu'elle ſoit armée actuellement.

On voit auſſi que pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux ſur le clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque note de l'une des *clefs* eſt à l'égard de l'autre. C'eſt par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aiſément les partitions.

Il ſuit de cette méchanique, qu'on peut placer telle note qu'on voudra de la gamme ſur une ligne ou ſur un eſpace quelconque de la portée, puiſqu'on a le choix de huit différentes poſitions, nombre des notes de l'octave. Ainſi l'on pourroit noter un air entier ſur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La figure 70 montre par la ſuite des *clefs* la ſuite des notes *re fa la ut mi ſol ſi re*, montant de tierce en tierce, & toutes placées ſur la même ligne. La figure ſuivante 71 repréſente ſur la ſuite des mêmes *clefs* la note *ut* qui paroît deſcendre de tierce en tierce ſur toutes les lignes de la portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'uniſſon. C'eſt ſur des exemples ſemblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs poſitions; ſavoir, la *clef* de *ſol* ſur la première ligne & la *clef* de *fa* ſur la troiſième, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut ſembler moins néceſſaire, puiſqu'elle ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux octaves. Pour la *clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſième ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du clavier, qui eſt complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CLEF. Il eſt aſſez difficile de comprendre le commencement de cet article de Rouſſeau, parce que lui-même ſemble n'avoir pas trop bien compris la formation de la gamme par *Guido d'Arezzo*, qu'il appelle *Gui* d'après les auteurs qui traduiſent les noms propres. « Anciennement, dit-il, on appeloit *clefs* les lettres par leſquelles on déſignoit les » ſons de la gamme ». Ce n'étoit point les lettres qu'on appelloit *clefs*; mais les touches du clavecin & de l'orgue, leſquelles étoient déſignées chacune par une lettre, comme je l'ai dit au mot *clavier*. Rouſſeau auroit dû ſe rappeller que dans ce même article il avoit dit lui-même: « les notes ou touches » diatoniques du clavier, leſquelles ſont toujours » conſtantes, s'expriment par des lettres de l'al- » phabet, &c. »

Je crois qu'on auroit de la peine à retrouver, d'après l'opinion citée de Kircher, dans la figure de nos *clefs* la lettre de la note qu'elle repréſente, ſi ce n'eſt dans la *clef* de *ſol*, qui eſt évidemment non-ſeulement un G, comme il le dit, mais un G mêlé avec un S, première lettre du mot *Sol*, & qui ſe nommoit G *ſol*. Ces deux lettres ſont ſenſibles,

Digitized by Google

ſur-tout dans les anciennes partitions où elles forment un monogramme. (*V. pl. de muſ. fig.* 72.) Mais pour la *clef* d'ut qui a toujours été formée ainſi 𝄡, je ne vois pas comment on y pourroit reconnoître un C, à moins qu'il ne ſoit en effet étrangement défiguré. J'y trouve plutôt la figure des dents d'une *clef* de porte, groſſièrement imitée. La *clef* de *fa* ne me paroit pas reſſembler davantage à une F ni dans ſon ancienne ni dans ſa nouvelle forme; (*Muſique ancienne.*) (*Plain-chant.*) (*Muſique moderne.*) l'ancienne préſente bien plutôt l'image d'une *clef* de porte & d'une *clef* à-vis à la ſois.

Quoi qu'il en ſoit, les trois *clefs* qui nous ſont reſtées, & qui, par leurs poſitions différentes, équivalent à huit, ne ſont plus ſuffiſantes pour notre ſyſtême. Quelque *clef* qu'on veuille employer, non-ſeulement les voix excèdent dans leur diapaſon les degrés des portées, mais nos inſtrumens ſurpaſſent de beaucoup au grave & à l'aigu les ſons qui peuvent être exprimés ſur les portées à l'aide des *clefs*, ainſi que je l'ai déjà dit au mot *clavier*. On eſt obligé d'ajouter des lignes au-deſſous & au-deſſus des portées, ce qui embrouille infiniment la lecture de la muſique, déjà très-difficile, par la néceſſité de connoître les différentes *clefs*. Les violons ſur-tout, dont l'étendue à l'aigu ſemble n'avoir d'autre borne que le chevalet, ne pouvant dans certains paſſages employer cette multiplicité de lignes ſurajoutées qui rendroit la muſique indéchiffrable, y ſuppléent en écrivant ces paſſages une octave en-deſſous, ce dont ils avertiſſent le lecteur par ce ſigne 8a & par une ligne ou des points continués tant que le changement d'octave a lieu. On écrit le mot *loco*, lorſque la poſition revient en ſon véritable lieu.

On ſent que toutes ces lignes ajoutées, ou ces précautions pour en diſpenſer, ſont autant d'entraves dans un art qu'il ſaudroit chercher au contraire à ſimplifier le plus poſſible. Il y a deux remèdes à cette inſuffiſance actuelle des *clefs*, ſavoir, d'en augmenter le nombre en proportion du beſoin qu'on en a, ou d'y renoncer tout-à-fait.

On a, de nos jours, propoſé une *clef* nouvelle qu'on appelloit la *clef* de *ſi* & qui ſe poſoit ſur la première ligne. Elle étoit d'une quinte plus haute que la *clef* de ſol ſur la ſeconde ligne, & par conſéquent épargnoit deux lignes ſurajoutées à l'aigu. Mais outre qu'elle obligeoit d'en ajouter deux au grave, ce qui faiſoit quatre pour aller juſqu'au dernier ſol du violon, elle avoit l'inconvénient de préſenter aux artiſtes des poſitions & des dénominations nouvelles avec leſquelles ils n'étoient pas familiariſés. Cette invention ne fut pas adoptée, & tel ſera le ſort de toutes celles qui compliqueront l'art, & qui exigeront de nouvelles études de la part des artiſtes.

Il ſeroit donc plus ſimple, plus naturel, & peut-être plus convenable de ſe débarraſſer tout-à-fait des *clefs*; ou, ce qui revient au même, de n'en garder qu'une ou deux. Cette propoſition n'eſt pas nouvelle. Au commencement de ce ſiècle, Montéclair la propoſa dans ſes Principes de muſique; depuis, un certain abbé La Caſſagne prétendit à l'honneur de l'invention, & propoſa, dans ſes *Élémens du chant*, de s'en tenir à la *clef* de ſol. Montéclair avoit plaidé pour la *clef* d'ut.

En 1767, M. Boyer publia *une lettre à M. Diderot*, dans laquelle il combat ce projet qu'il trouve *abſurde*. M. Jacob, violon de l'académie royale de muſique, ne le traita pas mieux dans une nouvelle méthode de muſique qu'il fit paroître en 1769. D'autres auteurs l'ont auſſi attaqué dans d'autres ouvrages; chacun a déduit ſes raiſons. Nous allons les expoſer au public que nous prendrons pour juge; nous ne ferons dans ce procès que le rôle de rapporteur.

L'abbé La Caſſagne, qui ſentoit très-bien que les octaves ne peuvent pas être priſes indifféremment l'une pour l'autre, que la gamme chantée par un deſſus n'eſt pas la même que celle chantée par une baſſe, avoit propoſé de déſigner ces différentes octaves par autant de barres dont on auroit traverſé la *clef* de ſol qu'il conſervoit. C'eſt-là ſur-tout ce que M. Boyer traite d'abſurdité. Il reproche à l'abbé La Caſſagne d'ignorer que les différens genres de voix ne ſont pas diſtingués entr'eux par des octaves, mais ſeulement par l'intervalle de tierce d'une partie à l'autre.

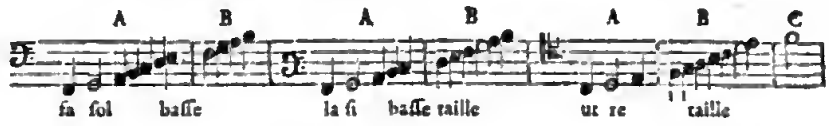
« Les *clefs*, dit ſon adverſaire, ne ſont autre » choſe que l'expreſſion des divers genres de voix, » & le ſigne de l'étendue particulière de chacun de » ces genres, bornée *ordinairement* à onze degrés. » Or, ces onze degrés étant renfermés dans le » cadre des cinq lignes appellé *portée*; il ne s'agit » plus que de déſigner par une *clef* particulière » quels ſont les degrés que peut parcourir libre- » ment tel ou tel genre de voix; & c'eſt-là préci- » ſément l'objet des *clefs* différente, dont on ſe » ſert en muſique .... Sur la première des cinq li- » gnes, une baſſe chante *ſol*, tandis que la baſſe- » taille y chante *ſi*; que la taille y chante *re*, &c. » Il eſt donc *impoſſible* qu'une même clef puiſſe » repréſenter ces divers ſons, ces divers degrés de » haut ou de bas qui, comme on voit, ne ſont pas » diſtans entr'eux par des octaves, comme le » croyoit La Caſſagne ».

La Caſſagne n'a point cru l'abſurdité qu'on lui prête; &, nous oſerons le dire, le reproche qu'on lui en fait retombe entièrement ſur l'objection. Il eſt très-vrai qu'une taille ne chante point à l'octave d'une baſſe-taille, mais cela ne fait rien à ce qu'on propoſe; il ſuffit d'établir qu'un *ſol*, par exemple, qui n'eſt point à l'uniſſon d'un autre *ſol*, eſt néceſſairement à l'une de ſes octaves; & c'eſt, à ce que nous croyons, ce que perſonne ne voudra conteſter.

Digitized by Google

D'après la diviſion des voix déterminée par l'adverſaire lui-même, chaque genre n'eſt diſtant de l'autre que de l'intervalle d'une tierce; ainſi la taille étant la plus voiſine de la baſſe taille, & n'ayant de même (à ce qu'on ſuppoſe) que onze degrés, il eſt évident que la taille aura une tierce de moins que la baſſe-taille au grave, & une tierce de plus à l'aigu. La même *clef* pourra donc ſervir à toutes deux juſqu'à cette tierce aiguë dont la première ſurpaſſe la ſeconde, & qu'elle ne pourroit exprimer ſur la portée (donnée comme le modèle de l'étendue de chaque voix) qu'en ſurajoutant une ligne. Mais avant que cette taille ſoit parvenue à cette tierce aiguë qu'elle a de plus, à cette ligne ſurajoutée, elle eſt ſortie de l'octave qu'elle parcouroit conjointement avec la baſſe-taille, & eſt entrée dans une autre. Or, c'eſt cette ſeconde octave que La Caſſagne propoſe de déſigner par une ſeconde barre. La haute-contre comparée de même à la baſſe-taille entreroit dans une troiſième octave, de là une troiſième barre, une quatrième pour les deſſus, & même une cinquième pour les inſtrumens.

Faut-il rendre ceci plus ſenſible par un exemple? La baſſe, dit-on, a onze degrés, & ſur la première des cinq lignes d'une portée chante *fol*; la baſſe-taille qui la ſuit a de même onze degrés & chante *ſi* ſur cette première ligne, c'eſt-à dire, qu'on lui donne la *clef* de *fa* ſur la troiſième ligne, ce qui donne le nom de *ſi* à la note poſée ſur cette première; la taille, pareillement de onze degrés étant écrite ſur la *clef* d'*ut* quatrième ligne, chantera *ut* ſur la première, &c. Voici donc l'étendue de ces trois voix.



On voit que la baſſe a pour étendue toute l'octave que je ſuppoſe la première, & que je déſigne par la lettre A, plus une quarte compriſe dans la ſeconde octave B; que la baſſe-taille ne contient que cinq ſons de cette première octave A, & que ceux qu'elle a de moins, elle les a de plus dans l'octave B. La taille n'a que trois ſons de l'octave A; elle a toute l'octave B, & même un ſon de l'octave C qui eſt la troiſième A préſent, ſi l'on vouloit écrire ſur la même *clef* les onze degrés qui ſont ſuppoſés le diapaſon de chacune de ces trois voix, on ſent qu'il ſuffiroit de déſigner, par un ſigne convenu, le changement d'octave lorſque les notes ſurpaſſeroient les portées au grave ou à l'aigu, quoique les voix ne ſoient pas véritablement à l'octave l'une de l'autre. Ainſi, par exemple, ſur la *clef* de baſſe, c'eſt à dire, celle de *fa* quatrième ligne, on noteroit comme il ſuit l'étendue de la taille.

Ce changement, qu'on auroit l'attention de ne pas faire au milieu d'un trait, n'auroit qu'un inconvénient très-léger. Les claveciniſtes, les violons s'habituent fort facilement à tranſpoſer ainſi d'une octave; les voix en ſeroient de même.

Obſervons de plus que les ennemis de l'unité de *clef* ont pour objet d'éviter les lignes ajoutées en-deſſus ou en-deſſous, & de maintenir chaque voix dans l'étendue de la portée; mais peuvent-elles y reſter en effet? Les voix n'ont elles véritablement que onze degrés? M. Jacob prétend qu'elles n'en ont pas davantage *dès qu'on ne veut que chanter & non crier*; mais ſon opinion prévaudra-t-elle ſur l'uſage? Déterminera-t-elle les compoſiteurs & les chanteurs à ne plus aller au-delà déſormais, & faudra-t-il brûler tout ce que nous avons de muſique? Et quand même le chant ſe reſtreindroit dans les bornes qu'il a franchies, ſont-elles donc les mêmes pour les inſtrumens auxquels ces meſſieurs paroiſſent ne jamais ſonger? En eſt-il un ſeul qui n'ait que onze degrés d'étendue, & faudra-t-il que la muſique inſtrumentale ſoit écrite autrement que la muſique vocale?

Si le diapaſon des voix eſt beaucoup plus grand qu'il ne l'étoit lorſque la notation a été inventée, ſi celui des inſtrumens eſt tel qu'aucune *clef* ne puiſſe ſuffire à l'exprimer ſans ajouter des lignes aux portées, il eſt évident que les *clefs* ſont maintenant inutiles, puiſqu'elles ont ceſſé de remplir le but de leur inſtitution; auſſi, malgré leurs raiſonnemens contre une propoſition qui, ſelon eux, ne ſoutient pas même un moment d'examen, les amateurs ſe ſont inſenſiblement accoutumés à ne lire que ſur une ou deux *clefs*, & l'on ne rencontre guère que les compoſiteurs, que les muſiciens de profeſſion qui en connoiſſent davantage. Rouſſeau dit que de toutes les *clefs* on n'en a conſervé que trois dont deux, celle de *fa* & celle de *ſol* ſe poſent ſur deux lignes, & la troiſième, celle d'*ut* ſe poſe ſur quatre, ce qui équivaut à huit *clefs*. De ſon tems, & il paroît s'en plaindre, on abandonnoit déjà la *clef* de *ſol* première ligne, & celle de *fa* troiſième ligne. Aujourd'hui elles ont diſparu tout à-fait comme celle d'*ut* ſeconde ligne dont on ne ſe ſert plus

Digitized by Google

depuis long-tems & dont il a oublié de parler.

Il eſt probable que des cinq poſitions qui nous reſtent, ſavoir, *fa* quatrième ligne *ſol* ſeconde, *ut* première, troiſième & quatrième, pluſieurs auront un jour le même ſort. Déjà on néglige fort en France la *clef* d'*ut* première ligne conſacrée aux deſſus & fort incommode pour eux. On les écrit preſque toujours ſur la *clef* de *ſol*. Nos hautes-contres, qui font ſouvent des tailles, s'écriront peu-à-peu ſur la *clef* d'*ut* quatrième ligne, qui, elle même n'eſt pas fort néceſſaire, & qui pourroit bien diſparoître auſſi. Alors nous reſterions avec deux *clefs*, celle de *fa* quatrième ligne, & celle de *ſol* ſeconde ligne. Voici comment ces deux *clefs* ſuffiroient pour embraſſer toute l'étendue du clavier actuel, c'eſt-à-dire, tous les ſons que les voix & les inſtrumens peuvent employer, ſans rien changer à la manière de lire uſitée.

La corde la plus grave du clavier eſt un *fa*; nous n'avons point d'inſtrumens & encore moins de voix qui deſcendent plus bas, ainſi ce *fa* doit être regardé comme le plus grave des ſons appréciables. On ne peut, comme nous l'avons dit, noter l'octave qui commence par ce *fa*, ſans ajouter pluſieurs lignes au deſſous de la portée; mais au lieu de ces lignes, déſignons par un A ou par un autre ſigne cette première octave, qui ſe trouvera ainſi renfermée dans la portée ſans l'excéder ni en haut ni en bas. La ſeconde octave, celle que repréſente véritablement la *clef* de *fa* quatrième ligne, ſera marquée par la lettre B. Il eſt rare qu'en deſcendant de la ſeconde octave à la première, on ſoit obligé d'employer des ſons plus graves que l'*ut*; dans ce cas, on aura le choix de ſe ſervir des lignes auxquelles on eſt accoutumé, ou de faire uſage du ſigne, dont par ce moyen on n'aura pas ſouvent beſoin.

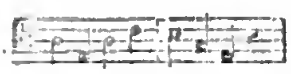
Cette ſeconde octave étant contenue dans la portée, ne ſera déſignée que dans des cas de néceſſité: La troiſième (toujours écrite ſur la *clef* de *fa* quatrième ligne) s'étend à l'aigu juſqu'à l'*ut* traverſé par une barre. Cet *ut* eſt à l'uniſſon de l'*ut* le plus grave de la *clef* de *ſol* ſeconde ligne, auſſi traverſé d'une barre. Cette note eſt le point où les deux *clefs* ſe joignent; on aura le choix de l'écrire ſur l'une ou l'autre, & on ne déſignera encore cette troiſième octave par un C que dans le cas de néceſſité. Il en eſt de même de la quatrième écrite ſur la *clef* de *ſol*, & contenue dans la portée.

La cinquième commençant au *fa* poſé ſur la dernière ligne de la portée, ne pourroit être écrite qu'en ſurajoutant pluſieurs lignes. Quand le chant obligera de la parcourir en entier ou à-peu-près, on la tranſpoſera d'une octave au deſſous, & la lettre E avec une ligne prolongée tout le long du paſſage déſignera que cette octave eſt la cinquième; cette méthode n'embarraſſera perſonne, puiſqu'elle eſt déjà fort uſitée pour les inſtrumens qui s'élèvent beaucoup à l'aigu. Mais lorſqu'on n'aura pas beſoin de monter très haut; lorſqu'on écrira pour les voix, par exemple, qui s'élèvent rarement au-deſſus du *fi*, comme ce *fi* s'écrit avec une ſeule ligne ajoutée, il ne ſera pas néceſſaire de tranſpoſer, ni d'employer aucun ſigne.

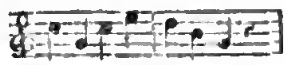
Quant à la ſixième octave, & c'eſt-à-dire, tout ce qui excède le clavier, on ne trouvera nul inconvénient à l'indiquer par un ſigne, puiſque même dans notre méthode de notation actuelle on ne peut l'écrire qu'en tranſpoſant une ou deux octaves au-deſſous. Exemple du clavier général:

upiſon

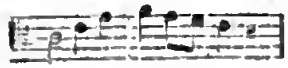
On voit donc qu'il n'y a rien de ſi facile que de faire ſervir ces deux *clefs* à tous les genres de voix & d'inſtrumens, ce qui eſt la grande objection des adverſaires, puiſqu'il ſuffira de marquer au commencement du chant à quelle octave du clavier il appartient. & c'eſt là ce que j'ai appellé le cas de néceſſité où il faudroit que l'octave fût déſignée par une lettre. Cette néceſſité d'ailleurs eſt plus réelle pour les inſtrumens que pour les voix, car les voix ſont averties par leur diapaſon naturel de l'octave dans laquelle elles doivent chanter. Suppoſez ce trait écrit ſur la *clef* intermédiaire d'*ut* troiſième ligne:



Donnez-le à chanter à un deſſus, il le hauſſera naturellement d'une octave, & chantera comme s'il y avoit:



Donnez au contraire à une baſſe le trait ſuivant, écrit de même ſur la clef d'*ut* troiſième ligne,



il le baiſſera d'une octave, & le chantera ainſi:

Ainſi dans l'un & dans l'autre cas, les *clefs* n'auront pas rempli leur première deſtination.

On

On demandera peut-être pourquoi, ſi l'on fait tant que de réduire le nombre des *clefs*, on ne s'en tient pas tout uniment à une ſeule. La réponſe eſt facile.

1°. Une ſeule *clef* ne peut exprimer qu'une octave & demie environ, & le clavier en contient cinq. Ce ſeroit donc quatre octaves & demie qu'il faudroit déſigner par des lettres, & au lieu de ſe ſouſtraire à l'embarras qu'on veut éviter, on ne feroit que le remplacer par un autre.

2°. Lorſqu'on propoſoit de n'employer qu'une *clef*, c'étoit pour ſatisfaire au vœu du plus grand nombre d'amateurs, qui, étudiant ordinairement la muſique inſtrumentale en même temps que la vocale, deſiroient de trouver l'une & l'autre écrite ſur la même *clef*, ſur celle à laquelle ils étoient le plus habitués. La preuve, c'eſt que c'eſt la *clef* de *ſol* deuxième ligne, conſacrée à la plupart des inſtrumens, qui a prévalu Mais ceux qui ſe ſont exercés ſur d'autres inſtrumens, comme le violoncelle, ou qui ont commencé l'étude de la muſique avec une baſſe-taille déjà formée, auroient la même partialité pour la *clef* de *fa* quatrième ligne. Il ne faut donc pas prendre ce vœu à la lettre, mais c'eſt en ſaiſir l'eſprit que de propoſer les deux *clefs*.

3°. L'innovation qui, en donnant le plus de facilité à la lecture de la muſique, change le moins les uſages reçus, doit être préférée. Or, en employant deux *clefs*, vous ne changez preſque rien, car la tranſpoſition d'octave n'aura lieu que dans des cas rares, dans des cas où elle eſt déjà en partie uſitée, & ſera toujours moins embarraſſante que les lignes ſur-ajoutées auxquelles on propoſe de la ſubſtituer.

(*M. Framery*).

CLEF. I. Si l'on ajoutoit une note à la gamme des modernes, la lecture de la muſique en deviendroit plus facile, en ce que toutes les notes de même nom ſeroient placées de la même manière; par exemple, intercalez un *la* dans la gamme d'*ut*; & notez cette gamme ſur la *clef* d'*ut* ſur la première ligne du bas; tous les *ut* poſſibles ſeront placés ſur la ligne, & tous les *re* ſur le blanc, c'eſt-à-dire, entre les lignes.

II. Faites toutes vos portées de cinq lignes avec la *clef* de *ſol* ſur la ſeconde; à la place de la *clef* d'*ut* tirez une ligne ponctuée au-deſſous de la cinquième, qui en ſoit plus éloignée que les autres ne le ſont entre elles; faites-en autant au-deſſus de ces cinq lignes à la place de la *clef* de *fa*; l'éloignement & la ponctuation de la ligne ſur-ajoutée n'empêcheront nullement l'œil de rapporter conſtamment la *clef* de *ſol* a la ſeconde ligne; & vous aurez l'avantage de lire toute eſpèce de muſique, ſans en être empêché par la différence des *clefs*.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CLEF PETITE. On appelloit quelquefois ainſi la *clef* de *fa* poſée ſur la troiſième ligne, & *clef grande* la même *clef* poſée ſur la quatrième ligne. Aujourd'hui qu'on ne ſe ſert plus que de la *clef* de *fa* ſur la quatrième ligne, ces dénominations ſont hors d'uſage. (*M. de Caſtilhon.*)

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainſi toute *clef* armée de dièſes ou de bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſemi-tons de l'octave, comme je l'ai expliqué au mot *bémol*, & à établir l'ordre naturel de la gamme, ſur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choiſir.

La néceſſité de ces altérations naît de la ſimilitude des modes dans tous les tons: car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode ſe trouvent ordonnés de la même façon ſur leur tonique; ce qui ne peut ſe faire qu'à l'aide des dièſes ou des bémols. Il en eſt de même du mode mineur; mais comme la même combinaiſon qui donne la formule pour un ton majeur, la donne auſſi pour un ton mineur ſur une autre tonique, (voyez *mode*) il s'enſuit que pour les vingt quatre modes il ſuffit de douze combinaiſons: or, ſi avec la gamme naturelle on compte ſix modifications par dièſes, & cinq par bémols, ou ſix par bémols & cinq par dièſes, on trouvera ces douze combinaiſons auxquelles ſe bornent toutes les variétés poſſibles de tons & de modes dans le ſyſtème établi.

J'explique, aux mots *dièſe* & *bémol*, l'ordre ſelon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais pour tranſpoſer tout d'un coup la *clef* convenablement à un ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boiſgelou, conſeiller au grand-conſeil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaiſon, nous appellerons intervalles mineurs la quarte *ut fa*, & tous les intervalles du même *ut* à une note bémoliſée quelconque; tout autre intervalle eſt majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par dièſe la note ſupérieure d'un intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un intervalle ſuperflu: mais il faut chercher la même choſe par bémol; ce qui donnera un intervalle mineur. Ainſi l'on ne compoſera pas en *la* dieſe, parce que la ſixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit ſuperflue par ce dièſe; mais on prendra la note *ſi* bémol, qui donne la même touche par un intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*pl. de muſ. fig.* 73) une table des douze ſons de l'octave diviſée par intervalles majeurs & mineurs, ſur laquelle on tranſpoſera la *clef* de la manière ſuivante, ſelon le ton & le mode où l'on veut compoſer.

Ayant pris une de ces douze notes pour tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord ſi l'intervalle qu'elle fait avec *ut* eſt majeur ou mineur: s'il eſt majeur, il faut des dièſes; s'il eſt mineur, il faut des bémols. Si cette note eſt l'*ut* lui même, l'intervalle eſt nul, & il ne faut ni bémol ni dièſe.

Pour déterminer à préſent combien il faut de dièſes ou de bémols, ſoit a le nombre qui exprime l'intervalle d'*ut* à la note en queſtion. La formule par dièſes ſera $\frac{a-1\times 2}{7}$, & le reſte donnera le nombre des dièſes qu'il faut mettre à la *clef*. La formule par bémols ſera $\frac{a-1\times 5}{7}$, & le reſte ſera le nombre des bémols qu'il faut mettre à la *clef*.

Je veux, par exemple, compoſer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des dièſes, parce que *la* fait un intervalle majeur avec *ut*. L'intervalle eſt une ſixte dont le nombre eſt 6; j'en retranche 1; je multiplie le reſte 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il ſe peut, j'ai le reſte 3 qui marque le nombre de dièſes dont il faut armer la *clef* pour le ton majeur de *la*.

Que ſi je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la table, que l'intervalle eſt mineur, & qu'il faut par conſéquent des bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'intervalle; je multiplie par 5 le reſte 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il ſe peut, j'ai 1 de reſte: c'eſt un bémol qu'il faut mettre à la *clef*.

On voit par-là que le nombre des dièſes ou des bémols de la *clef* ne peut jamais paſſer ſix, puiſqu'ils doivent être le reſte d'une diviſion par ſept.

Pour les tons mineurs, il faut appliquer la même formule des tons majeurs, non ſur la tonique, mais ſur la note qui eſt une tierce mineure au-deſſus de cette même tonique, ſur ſa médiante.

Ainſi, pour compoſer en *ſi* mode mineur, je tranſpoſerai la *clef* comme pour le ton majeur de *re*. Pour *fa* dièſe mineur, je la tranſpoſerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les muſiciens ne déterminent les tranſpoſitions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne eſt démontrée, générale & ſans exception. (*J. J. Rouſſeau.*)

CLEF TRANSPOSÉE. Je ne ſais pas pourquoi Rouſſeau prétend que les muſiciens *ne déterminent les tranſpoſitions qu'en tâtonnant*. Dès ma jeuneſſe, c'eſt-à-dire, long-temps avant que Rouſſeau écrivît, on avoit, pour trouver le nombre de dièzes & de bémols que l'on devoit mettre à la *clef*, un moyen tout auſſi ſûr, beaucoup plus ſimple & bien plus analogue à la pratique que ne peut l'être une règle d'algèbre pour ceux à qui cette ſcience eſt inconnue.

On apprend avec les premiers élémens de la muſique que les dièzes ſe poſent de quinte en quinte à commencer par *fa*. Ils ſuivent donc cet ordre *fa ut ſol re la mi ſi*. On ſait encore que quand on a poſé un de ces dièzes à la *clef*, tous ceux qui le précèdent dans cet ordre doivent y être mis auparavant. Ainſi lorſque vous marquez à la *clef* le *ſol* dièze, par exemple, il néceſſite avec lui le *fa* & l'*ut*.

Les bémols ſe poſent de quarte en quarte en commençant par *ſi*; ſavoir, *ſi mi la re ſol ut fa*; ou, ſi l'on veut, les dièzes ſuivent la progreſſion de quinte en montant, & les bémols celle de quinte en deſcendant. Les bémols ſuppoſent de même tous ceux qui les précèdent; ainſi vous n'en mettrez point ſur le *re* que vous n'en ayez mis ſur le *ſi*, le *mi* & le *la*.

D'après ces données, lorſque vous voulez former une gamme en mode majeur, vous regardez ſi la note que vous prenez pour tonique forme avec la note inférieure un ton entier ou un ſemi-ton. S'il y a un ton entier, comme cette note inférieure doit devenir note ſenſible, (voyez ce *mot*) il eſt évident que vous devez y mettre un dièze, & que ce ſont, par conſéquent, des dièzes dont vous devez armer la *clef*. Or, le dièze placé ſur cette note, ſera le dernier dans l'ordre établi plus haut, & ſuppoſe tous ceux qui ſont avant lui.

Exemple:

On veut former la gamme de *mi*. La note inférieure à *mi* eſt *re*; entre *re* & *mi*, il y a un ton entier; pour qu'il n'y ait qu'un ſemi-ton, il faut baiſſer le *mi* ou élever le *re*; mais on ne peut baiſſer ce *mi*, puiſque c'eſt lui qu'on prend pour tonique, qu'on veut écrire en *mi* naturel & non pas en *mi* bémol. Il faut donc élever le *re* d'un dièze. Mais ce *re* ſuppoſe avec lui les dièzes précédens *fa ut ſol*; vous aurez donc dans la gamme de *mi* quatre dièzes, *fa ut ſol* & *re*.

S'il ne ſe rencontre naturellement qu'un ſemi-ton entre la note priſe pour tonique & ſa note inférieure, c'eſt qu'il ne faut pas de dièze à la *clef*. Pour ſavoir s'il y faut des bémols, on prendra le quatrième degré au-deſſus de la tonique, & l'on verra s'il forme avec cette même tonique une quarte juſte ou un triton. Si la quarte eſt juſte, il ne faut pas plus de bémols que de dièzes. Si elle eſt trop haute, il faut l'abaiſſer par un bémol, & ce bémol ſera le dernier en ſuivant l'ordre des quartes (1).

Si l'on veut, par exemple, écrire en *ut*, on voit qu'entre cet *ut* & le *ſi*, ſa note inférieure, il n'y a naturellement qu'un ſemi-ton; il ne faut donc pas de dièze. Entre cet *ut* & la note qui eſt quatre degrés au-deſſus, c'eſt-à-dire, *fa*, il y a

(1) On ne doit pas être embarraſſé à diſtinguer une quarte d'avec un triton. (Voyez ces mots.) Si l'on n'en avoit pas l'habitude, voici comment on le verroit au premier coup-d'œil. Formez d'abord avec la tonique une tierce majeure. Si entre la note qui fait cette tierce & la note ſupérieure, il n'y a qu'un ſemi-ton, la quarte eſt juſte; s'il y a un ton entier, c'eſt un triton.

Digitized by Google

une quarte juſte; il ne faut donc pas non plus de bémols.

Si l'on veut former la gamme de *fa*, on ne trouve entre ce *fa* & la corde inférieure *mi* qu'un ſemi-ton, donc il ne faut pas de dièze; mais entre ce *fa* & le quatrième degré *ſi* il y a trois tons; ſavoir, deux tons pour la tierce majeure *la*, & un ton entre *la* & *ſi*; il faut donc que ce *ſi* ſoit abaiſſé par un bémol. Mais le *ſi* eſt le premier des bémols dans l'ordre des quartes, il n'en ſuppoſe donc pas d'autres avec lui; donc il ne faut qu'un bémol dans la gamme de *fa*.

Comme dans l'ordre naturel il n'y a que deux ſemi-tons de *mi* à *fa*, & de *ſi* à *ut*, il en réſulte qu'il n'y a que *fa* & *ut* dont on puiſſe former la gamme ſans dièzes. Toutes les autres cordes naturelles en exigent pour ſe former une ſenſible. Mais on peut prendre pour tonique des notes bémoliſées, leſquelles ne formant plus alors qu'un ſemi-ton avec la corde inférieure, n'ont plus beſoin de dièze. Il faut alors rendre juſte par un nouveau bémol la quarte de cette tonique, & ce bémol ſera le dernier dans l'ordre des quartes, comme je l'ai dit plus haut.

Ainſi que l'on écrive en *mi* bémol, comme il ne forme qu'un ſemi-ton avec le *re* inférieur, ce *re* ſera ſa ſenſible; mais il forme un triton avec le *la* naturel, quatre degrés au-deſſus; il faut donc un bémol ſur ce *la*; ce qui en fait trois à la *clef*, *ſi mi la*.

Pour les modes mineurs, « il faut, comme le » dit Rouſſeau, appliquer la même formule que » pour les modes majeurs, non ſur la tonique, » mais ſur la note qui eſt une tierce au deſſus » de cette même tonique. »

» Ainſi, pour compoſer en *ſi* mode mineur, » je tranſpoſerai la *clef* comme pour le ton ma» jeur de *re*. »

Rouſſeau dit que d'après la règle qu'il a propoſée, « on voit que le nombre des dièzes ou » des bémols de la *clef* ne peut jamais paſſer » ſix. » Cette règle ne ſauroit être regardée comme une loi, & elle ne rend raiſon de rien. A la rigueur même elle n'eſt pas vraie, car on pourroit écrire en *ut* ♯, ce qui obligeroit à mettre ſept dièzes à la *clef*. Mais la gamme d'*ut* renfermant tous les intervalles dans la proportion qu'ils doivent avoir, il eſt évident que ſi l'on élève la première du ſyſtême, il faut élever toutes les autres de la même quantité, ſans quoi la proportion ne ſubſiſteroit plus. Or, élever les ſept notes à la fois, c'eſt n'en changer aucune. C'eſt comme ſi l'on montoit toutes les cordes d'un inſtrument: on en changeroit l'intonation, mais on n'en changeroit pas les tons.

(*M. Framery.*)

CLEF TRANSPOSÉE. On voit aiſément par la méthode que propoſe Rouſſeau, que l'on doit mettre un bémol à la *clef* dans le mode mineur de *re*, quoique preſque tous les muſiciens françois, ſi on en excepte Rameau, ne mettent rien à la *clef* de ce mode. La méthode de M. Rameau eſt pourtant fondée ſur cette règle très-ſimple & très-vraie, que dans le mode majeur il faut mettre autant de dièzes ou de bémols à la clef que l'échelle du mode en contient en montant; & que dans le mode mineur il faut mettre autant de dièzes ou bémols à la *clef* que l'échelle du mode en contient en deſcendant. (Voyez *Mode*, & *Echelle ou Gamme*.) (*Dalembert.*)

CLEF TRANSPOSÉE. Ne pourroit-on pas faire des claviers mobiles, pour jouer toujours au naturel? Combien on épargneroit de temps que l'on pourroit employer à des études plus utiles! Toute la muſique vocale ne devroit elle pas être notée au naturel? Quelle néceſſité y a-t il d'apprendre un air de quinze manières en majeur & de quinze manières en mineur? Laiſſons cela aux violons, altos, baſſes, &c. mais la vocale & le clavecin peuvent ſe paſſer de cette admirable ſcience de répéter quinze fois la même choſe; cela eſt auſſi ridicule que les inverſions du compliment du Bourgeois-Gentilhomme à ſa belle marquiſe, mais cela eſt plus pénible; & je voudrois qu'on mît un peu plus d'agrément à montrer les arts de pur agrément. Les maîtres de muſique y gagneroient doublement: ils ennuyeroient moins leurs élèves, & ils en auroient davantage.

Autre méthode pour trouver le nombre des dièſes ou des bémols à la *clef* dans tous les tons poſſibles, tant en majeur qu'en mineur. Cherchez la tonique propoſée dans l'ordre des quintes depuis *ut* excluſivement:

ſol re la mi ſi fa♯ ut♯ ſol♯ re♯, &c.
1 2 3 4 5 6 7 8 9

L'ordre numérique de la tonique vous indiquera le nombre des dièſes en majeur. Ainſi en *ſol*, un dièſe; en *la*, trois dièſes; en *fa* ♯, ſix dièſes. Le mineur a toujours trois dièſes de moins que le majeur ſur la même tonique puiſque dans le majeur la tierce, la ſixte & la ſeptième ſont majeures, & qu'elles ſont mineures dans le mode mineur. Ainſi retranchez trois dièſes du majeur, ou ajoutez-y trois bémols, vous aurez la *clef* armée comme elle doit l'être. Seulement il faut faire attention qu'un bémol détruiſant le dièſe qui ſe trouve ſur la même note, ſi le nombre des dièſes eſt moindre que trois, le mode mineur aura des bémols à la *clef*; & le nombre de ces bémols ſera égal à la différence du nombre des dièſes au nombre trois. Ainſi en *re* majeur, deux dièſes; donc en *re* mineur, deux dièſes moins trois dièſes, c'eſt-à-dire, un bémol; par la même raiſon, en *ut* majeur, ni dièſes ni bémols: donc en *ut* mineur, trois bémols; en *la* majeur, trois dièſes: donc

en *la* mineur, trois dièſes moins trois dièſes : donc en *la* mineur, ni dièſes ni bémols, &c.

Autre méthode, qui n'eſt qu'une conſéquence de la précédente. Deux quintes forment une neuvième que, pendant le cours de l'opération, nous pouvons prendre pour une ſeconde majeure. Or, en montant d'une quinte, on a un dièſe de plus à la *clef*. Donc en montant de deux quintes, ou d'une ſeconde majeure, on a deux dièſes de plus. Donc en montant de ſeconde en ſeconde on a toujours deux dièſes de plus Ainſi en *ut* majeur, point de dièſes ; donc en *re* majeur, deux dièſes ; en *mi* majeur, quatre dièſes ; en *fa* ♯ majeur, ſix dièſes ; en *ſol* majeur, un dièſe : donc en *la* majeur, trois dièſes ; en *ſi* majeur, cinq dièſes ; en *ut* ♯ majeur, ſept dièſes.

Item en deſcendant d'une quinte en majeur, on a un bémol de plus à la *clef*. Donc en deſcendant d'une ſeconde majeure, on a deux bémols de plus. Ainſi en *ut* majeur, point de bémol. Donc en *ſi b*, deux bémols ; en *la b*, quatre bémols ; en *ſol b*, ſix bémols ; de même en *fa*, un bémol ; donc en *mi b*, trois bémols ; en *re b*, cinq bémols ; en *ut b*, ſept bémols, pour le majeur ; la même tonique en mineur a trois bémols de moins.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CLEPSIAMBE, *ſ. m.* Heſychius & les Lexicographes Grecs nomment ainſi quelques chanſons d'Aleman. (*M. de Caſtilhon.*)

CLEPSIANGOS. Athénée dit qu'Ariſtoxène mettoit le *clepſiangos*, au nombre des inſtrumens étrangers aux Grecs, auſſi bien que le phœnix, le pectis, la magade, la ſambuque, le trigone, le ſcindapſe & l'enneacorde. Je penſe que le *clepſiangos* & le clepſiambe pourroient bien être le même inſtrument. (*M. de Caſtilhon.*)

CLEPSYDRE. On trouve dans Athénée (*deipno. Lib. IV.*) qu'il y avoit un inſtrument de muſique à tuyaux, appellé *clepſydre*, inventé par Cteſibius, barbier de profeſſion, mais ſavant dans l'art de conſtruire des inſtrumens hydrauliques, & qui même a laiſſé un traité ſur cet article. Voici la deſcription qu'Athénée donne du *clepſydre*.

« Cet inſtrument, aſſez ſemblable par ſa figure » à un autel rond, doit être mis, non au nombre des inſtrumens à cordes qu'on pinçoit, » mais au nombre des inſtrumens à tuyaux ; les » orifices des tuyaux étoient tournés vers l'eau, » en ſorte que quand on l'agitoit, le vent que cette » eau produiſoit, faiſoit rendre un ſon doux aux » tuyaux : il y avoit des eſpèces de balanciers qui » paſſoient au-delà de l'inſtrument. »

Il paroit par cette deſcription que c'étoit une véritable orgue hydraulique. Athénée conclut ſa deſcription par dire : « Voilà Oulpian ! tout ce » que je peux dire de l'orgue hydraulique. » Mais cela ne prouve rien, car les Grecs appelloient les inſtrumens en général *orgues*, *organa*.

(*M. de Caſtilhon.*)

CLIMAX. On a tranſporté dans quelques écrits ce mot de la réthorique à la muſique, & on lui fait ſignifier :

1°. Un trait de chant où les deux parties vont par tierce en montant, & deſcendant diatoniquement.

2°. Un trait de chant qui eſt répété pluſieurs fois de ſuite & toujours un ton plus haut ; dans ce cas c'eſt exactement une *roſalie*. (Voyez *Roſalie.*)

3°. Enfin, une ſorte de canon. (Voyez *Canon.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

CLOCA. Surnom d'un nome propre aux joueurs de flûte, comme le rapporte Pollux, *Onomaſt. liv. IV, chap. X.* (*M. de Caſtilhon.*)

CNISME, danſe & air de danſe qu'on exécutoit ſur la flûte. (*M. de Caſtilhon.*)

CODON. Ce mot qui, dans le ſens propre, ſignifie une cloche, ſignifie auſſi la partie inférieure des flûtes des anciens. Cette partie étoit ordinairement de corne de veau, & on la nommoit *codon* à cauſe de ſa reſſemblance à une cloche.

(*M. de Caſtilhon.*)

COLLOBIS. Nome des Grecs pour la cythare.

(*M. de Caſtilhon.*)

COMARCHIOS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne muſique des Grecs. (Voyez *Flûte.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

COME SOPRA, expreſſion italienne qui ſignifie *comme ci-deſſus*. Elle ſert à faire répéter quelque paſſage qu'on a déjà vu On la trouve ſur des partitions italiennes, principalement dans des rondeaux. Le copiſte, pour s'épargner de la peine, n'écrit quelquefois les accompagnemens de la première partie du rondeau que la première fois ; pour les ſuivantes, chaque fois que le rondeau ſe répète, il ſe contente d'en écrire le chant avec la baſſe, & renvoye, pour les autres accompagnemens, *come ſopra*.

(*M. Framery.*)

COMURS, *ſ. m. pl* Farceurs, la plupart Provençaux, ſachant la muſique, jouant des inſtrumens, & débitant les ouvrages des Troubadours : ils ſuccédèrent en France aux hiſtrions, & on leur y donna encore les noms de *conteurs*, *jongleurs*, *muſars*, *plaiſantins*, *pantomimes*, &c.

(*M. de Caſtilhon.*)

COMMA, *ſ. m.* Petit intervalle qui ſe trouve, dans quelques cas, entre deux ſons produits ſous le même nom par des progreſſions différentes.

Digitized by Google

On diſtingue trois eſpèces de *comma*. 1°. Le mineur dont la raiſon eſt de 2025 à 2048; ce qui eſt la quantité dont le *ſi* dièze, quatrième quinte de *ſol* dièze pris comme tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *comma* eſt la différence du ſemi-ton majeur au ſemi-ton moyen.

2°. Le *comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrième quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *comma* ordinaire, & il eſt la différence du ton majeur au ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* dièze produit par la progreſſion triple comme douzième quinte de l'*ut*, ſur le même *ut* élevé par ſes octaves au degré correſpondant.

Les muſiciens entendent par *comma* la huitième ou la neuvième partie d'un ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez *Intervalle.*)

(*J. J. Rouſſeau*)

COMMA. Rouſſeau n'en diſtingue que trois eſpèces, le mineur, le majeur & le maxime; il y en a une quatrième eſpèce, c'eſt le *minime*, qui doit être placé au troiſième rang.

Le *comma minime* eſt dans le rapport de 32768 à 32805, & il eſt l'excès du *ſi* ♯, produit par la progreſſion triple, comme huitième quinte de *mi*, tierce majeure d'*ut*, ſur ce même *ut* élevé par ſes octaves au degré correſpondant.

Le *comma maxime* eſt la différence entre l'apotome ordinaire & le limma; & le *comma minime* eſt la différence entre le ſemi-ton moyen & le limma.

(*M. Suremain de Miſſery, Officier d'Artillerie.*)

COMMA. Si quelqu'un prenoit pour rapport du diamètre à la circonférence du cercle, les différentes approximations qui en ont été données, il pourroit dire que ce rapport eſt à la fois $\frac{7}{22}$, $\frac{106}{333}$, $\frac{113}{355}$, &c. De même on pourroit dire que le rapport de la diagonale au côté du quarré, eſt $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{17}{12}$, $\frac{41}{29}$, $\frac{99}{70}$, &c. quoique dans le fait il ne ſoit que $\sqrt{2}$. D'après cette réflexion, M. de Boiſgelou, conſeiller au grand conſeil de Paris, & habile géomètre, mort en 1764, a imaginé que le rapport d'un intervalle devoit être incommenſurable, lorſque les muſiciens lui aſſignoient pluſieurs expreſſions, dont la différence eſt ce qu'on appelle un *comma*. En effet, pour déterminer les rapports de tous les intervalles, on part de la ſuppoſition, que ceux de la tierce majeure & de la quinte ſont connus par expérience, & dans chaque calcul, on combine ces deux rapports concurremment: cependant chacun des deux doit dépendre de l'autre: il ne faut recourir à l'expérience que pour en connoître un, & le ſecond doit être tiré du premier par le calcul; de même que quand on a meſuré le diamètre d'un cercle, on connoît ſuffiſamment ſa circonférence, dont la meſure actuelle ne donneroit qu'une approximation. Je prends donc pour connu le rapport de la tierce majeure, dont la juſteſſe eſt la moins douteuſe, & je nomme celui de la quinte :: n : 1. Je parcours toutes les notes par ordre de quinte, & je forme la table ſuivante:

b b b b b b b
fa, ut, ſol, re, la, mi, ſi, fa, ut, ſol, re,
♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
la, mi, ſi, fa, ut, ſol, re, la, mi, ſi,

dont les notes auront reſpectivement pour valeurs numériques,

8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 - 2 - 3 - 4 - 5 -
n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n,
6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12
n, n, n, n, n, n, n;

enſuite pour ramener tous ces ſons à une même octave, je conſidère que *ut* ♯, par exemple, dont la valeur eſt $\frac{7}{n}$, eſt à la quatrième octave de l'*ut* qui ſuit immédiatement l'*ut* naturel; donc la valeur de cet *ut* ♯ eſt $\frac{7}{2n}$. Par cette méthode, je conſtruis la table ſuivante:

♯ *b* ♯ *b* ♯ *b* ♯
ut, ut, re, re, re, mi, mi, mi, fa, fa, fa,
b ♯ *b* ♯ *b* ♯ *b*
ſol, ſol, ſol, la, la, la, ſi, ſi, ſi, ut, ut,

dont les notes ont reſpectivement pour valeurs numériques,

00 4-7 35 1-2 5-9 23 2-4 611 - 58-113-6
$2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$,
46-014-8-341 - 35 - 10 - 222 - 56 - 12 - 57 - 10
$2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$, $2n$ $2n$, $2n$.

Il ne faut donc plus que déterminer n: pour y parvenir, je fais :: 5 : 4 le rapport de la tierce majeure, & j'ai $\frac{5}{2n}$: $\frac{2-4}{n}$ :: 5 : 4; donc $\frac{4}{n} = 5$ & $n = \sqrt[4]{5}$. Or, $\sqrt[4]{5}$ a dû naturellement être confondue avec $\frac{1}{4}$ qui eſt une approximation très-forte. Il eſt aiſé maintenant d'avoir le rapport numérique d'un intervalle quelconque: ſi dans

Digitized by Google

ſon expreſſion l'expoſant de n eſt une puiſſance de 4, le rapport eſt juſte & commenſurable; ſi l'expoſant eſt tout autre nombre, le rapport eſt incommenſurable, & il faut ſubſtituer $\frac{1}{4}$ à n comme approximation. Ainſi le rapport de la tierce mineure eſt $::4:\frac{3}{n}$ ou $::4n:4$, c'eſt-à-dire, $::4n:5$. Si on ſubſtitue $\frac{1}{4}$ à n, le premier rapport devient $::32:27$, & le ſecond $::6:5$; ce ſont ces deux approximations qui ont été priſes pour des valeurs réelles. Le rapport de la ſeconde mineure eſt

$$::2:n::2:5n::2n:n::2n:25.$$

L'approximation du rapport $::\frac{1}{2}:\frac{3}{2n}$ eſt $::16:15$, & celle de $::\frac{3}{2n}:25$ eſt $::27:25$. Ce ſont ces deux rapports qui ont été donnés pour vrais. Le rapport de la ſeconde majeure eſt

$$::n:2::n:2n::5:2n.$$

Par la ſubſtitution de $\frac{2}{4}$ à $\frac{2}{n}$ le rapport $::\frac{2}{n}:2$ devient $::9:8$, & le rapport $::5:2\frac{2}{n}$ devient $::10:9$ qu'on reconnoit pour les deux qui ont été trouvés. M. de Boiſgelou appuyoit cette théorie ſur une foule d'autres preuves qu'il ſeroit trop long d'inſérer ici. Remarquons qu'un intervalle eſt diatonique, ſi dans ſon expreſſion l'expoſant de n eſt depuis 20 juſqu'à 6; chromatique, ſi l'expoſant eſt depuis 6 juſqu'à 12; enharmonique, depuis 12 juſqu'à 18. Si l'expoſant de n eſt préciſément 6, l'intervalle eſt à la fois diatonique & chromatique; c'eſt le paſſage de l'un à l'autre; ſi l'expoſant eſt 12, l'intervalle eſt à la fois chromatique & enharmonique. (Voyez *Tempérament.*)

(*G. C.*)

COMMUNE, *ſ. f.* On appelle ainſi une note marquée d'un point-d'orgue ou point-d'arrêt, ſur laquelle toutes les voix & tous les inſtrumens s'arrêtent; par extenſion, les ſilences même, marqués d'une couronne 𝄐, s'appellent auſſi *commune.* Cette expreſſion, familière aux Italiens, eſt peu connue des François. (Voyez *Point-d'orgue, Point-d'arrêt, Couronne.*) (*M. Framery.*)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les tons *compairs* dans le plain-chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier ton eſt *compair* avec le ſecond; le troiſième avec le quatrième, & ainſi de ſuite: chaque ton pair eſt *compair* avec l'impair qui le précède (Voyez *Tons de l'égliſe.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

COMPLAINTE, *ſ. f* Eſpèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme eſt ordinairement le récit d'une hiſtoire lamentable qu'on ſuppoſe fait par le perſonnage même, & c'eſt ce rapport, autant que ſa qualité hiſtorique, qui diſtingue la *complainte* de la romance, preſque toujours conſacrée à la fiction. Cette diſtinction ne ſauroit cependant être très-rigoureuſe, car ſouvent on les prend l'une pour l'autre. Le ſtyle de la *complainte* doit être ſimple & naïf, & ſon caractère muſical doit être le même. C'eſt à ce genre ſur-tout que conviennent les chants mineurs; ces chants montagnards qui nous viennent de la Provence, du Languedoc, & de tous les pays méridionaux de la France, dont les habitans, par une bizarrerie remarquable, ont le caractère ſi gai, l'ame ſi ſenſible, & l'expreſſion muſicale ſi mélancolique. (*M. Framery.*)

COMPLÉMENT d'un intervalle, eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave: ainſi la ſeconde & la ſeptième, la tierce & la ſixte, la quarte & la quinte ſont *compléméns* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un intervalle, *complément* & *renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpèces, le juſte eſt *complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez *Intervalle.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois ſens en muſique; deux par rapport aux intervalles, & un par rapport à la meſure.

I. Tout intervalle qui paſſe l'étendue de l'octave eſt un intervalle *compoſé*, parce qu'en retranchant l'octave on ſimplifie l'intervalle ſans le changer. Ainſi la neuvième, la dixième, la douzième ſont des intervalles *compoſés*; le premier, de la ſeconde & de l'octave; le deuxième, de la tierce & de l'octave; le troiſième, de la quinte & de l'octave, &c.

II. Tout intervalle qu'on peut diviſer muſicalement en deux intervalles, peut encore être conſidéré comme *compoſé.* Ainſi la quinte eſt *compoſée* de deux tierces, la tierce de deux ſecondes, la ſeconde majeure de deux ſemi-tons; mais le ſemi-ton n'eſt point *compoſé*, parce qu'on ne peut plus le diviſer ni ſur le clavier ni par notes. C'eſt le ſens du diſcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle ſelon laquelle un intervalle eſt dit *compoſé.*

III. On appelle *meſures compoſées* toutes celles qui ſont déſignées par deux chiffres. (Voyez *Meſure.* (*J. J. Rouſſeau.*)

COMPOSÉ. *Intervalle compoſé.* Il n'y a aucun intervalle harmonique, c'eſt-à-dire, rationel ou commenſurable, c'eſt-à-dire, exprimé par deux nombres entiers, qui ne ſoit compoſé. Car prenant dans la première colonne de la table de la génération harmonique deux ſons quelconques, leur intervalle ſera compoſé de tous les intervalles repréſentés par les ſons intermédiaires,

Digitized by Google

A l'égard des intervalles repréſentés par deux nombres qui ne diffèrent entr'eux que d'une unité; doublant ces deux nombres, & en prenant le terme moyen, on aura les deux intervalles compoſans. Exemple : ſoit l'intervalle *ſi ut* de quinze à ſeize, qui eſt égal à celui de 30 à 32. La moyenne arithmétique eſt 31. L'intervalle de 30 à 32 eſt donc compoſé des deux intervalles de 30 à 31 & de 31 à 32. De même le demi-ton mineur de 24 à 25 ou de 48 à 50, ſe diviſe harmoniquement en deux intervalles; l'un de 48 à 49; l'autre de 49 à 50. En général la ſuite des harmoniques d'un corps ſonore forme (par les vibrations) une progreſſion arithmétique infinie; 1, 2, 3, 4, 5, 6..... dans laquelle chaque terme eſt moyen arithmétique entre ſes deux termes adjacens : or, il n'y a aucun intervalle dont les termes ne ſe trouvent doublés. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne ſoit ſéparé à l'octave par un terme moyen. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne ſoit diviſé harmoniquement en deux moindres intervalles. Donc il n'y a aucun intervalle ſimple.

(*M. l'Abbé Feytou.*)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la muſique nouvelle, ſelon les règles de l'art.

(*J. J. Rouſſeau.*)

COMPOSITEUR, *ſ. m.* Celui qui compoſe de la muſique ou qui ſait les règles de la compoſition. Voyez, au mot *compoſition*, l'expoſé des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour former un vrai *compoſiteur*. Toute la ſcience poſſible ne ſuffit point ſans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiſſe faire, quelque acquis que l'on puiſſe avoir, il faut être né pour cet art; autrement on n'y ſera jamais rien que de médiocre. Il en eſt du *compoſiteur* comme du poëte : ſi la nature en naiſſant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du ciel l'influence ſecrette,
Pour lui Phébus eſt ſourd & Pégaſe eſt rétif.

Ce que j'entends par génie n'eſt point ce goût bizarre & capricieux qui ſeme par-tout le baroque & le difficile, qui ne ſait orner l'harmonie qu'à force de diſſonnances, de contraſtes & de bruit. C'eſt ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *compoſiteur* malgré lui, qui lui inſpire inceſſamment des chants nouveaux & toujours agréables; des expreſſions vives, naturelles & qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majeſtueuſe, qui renforce & pare le chant ſans l'étouffer. C'eſt ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus ſavant qu'eux tous, dans le ſanctuaire de l'harmonie; Leo, Pergoléſe, Haſſe, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expreſſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

COMPOSITEUR. Aujourd'hui les *compoſiteurs* ſe contentent de ſavoir la routine de la compoſition & médiocrement les langues; mais eſt-ce tout ce qu'ils devroient poſſéder? Un *compoſiteur* n'aura-t-il pas une expreſſion beaucoup plus énergique, ſi, ſachant la théorie de l'harmonie, il ſait la raiſonner, (qu'on me paſſe cette façon de parler) & non faire ſuccéder un accord à un autre parce qu'on a toujours fait ainſi? Si le *compoſiteur* n'eſt pas bon déclamateur, comment notera-t-il une bonne déclamation? Et comment ſa muſique aura-t-elle de l'expreſſion, ſi elle ne contient pas une bonne déclamation?

Le *compoſiteur* ne doit-il pas encore être verſé dans la lecture des poëtes anciens & modernes? Comment ſans cela pourroit-il connoître le caractère particulier de chacun de ceux qu'il fait parler? Comment pourra-t-il faire Achille, l'homme d'Horace,

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer?

Saura-t-il, ſans cette lecture, bien peindre Agamemnon, diſputant dans un duo avec Achille au ſujet d'Iphigénie? donner au premier une colère plus majeſtueuſe, des retours de tendreſſe bientôt étouffés par l'imprudente fureur d'Achille? Non, il leur fera froidement chanter l'un après l'autre le même motif.

Le *compoſiteur* doit encore donner en général un ton plus noble, plus touchant au premier perſonnage de ſa pièce, & il doit dégrader le ton à meſure que les ſujets ſont moins intéreſſans; & qu'on ne diſe pas que cela ne ſe peut; un des bons opéra de Haſſe, bien exécuté, fera ſentir toutes ces nuances.

Voilà ce qu'un *compoſiteur* devroit être, ſi le goût des ſpectateurs & du théâtre lyrique en général n'étoit pas gâté; mais aujourd'hui il ne s'agit pas ſeulement de bien faire, mais encore de ramener le bon goût, & la vraie expreſſion ſur le théâtre; il faut qu'un *compoſiteur* ſoit de plus un vrai ſtoïcien, & qu'il oppoſe une fermeté inébranlable aux clameurs des croque-ſols & des acteurs médiocres, qui veulent ſauver leur peu d'ame à l'aide d'un chant léger & gracieux, mais qui ne dit rien. (*M. de Caſtilhon.*)

COMPOSITION, *ſ. f.* C'eſt l'art d'inventer & d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complette de muſique avec toutes ſes parties.

La connoiſſance de l'harmonie & de ſes règles eſt le fondement de la *compoſition*. Sans doute il faut ſavoir remplir des accords, préparer, ſauver des diſſonnances, trouver des baſſes-fondamentales & poſſéder toutes les autres petites connoiſſances élémentaires; mais avec les ſeules règles de l'har-

monie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un orateur avec celles de la grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des voix & des inſtrumens, les chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractère des différentes meſures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les régles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les fugues, les imitations, les ſujets contraints, &c. Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *compoſition*: mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpèce, & de ſe remplir de l'eſprit du poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos muſiciens ont donné le nom de paroles aux poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſur tout depuis quelques années, que les régles des accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos artiſtes ſavent le rempliſſage, à peine en avons-nous qui ſachent la *compoſition*.

Au reſte, quoique les règles fondamentales du contre-point ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des parties; car à meſure qu'il y a plus de parties, la *compoſition* devient plus difficile, & les régles ſont moins ſevéres. La *compoſition* à deux parties s'appelle *duo*, quand les deux parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la première *récit* ou *ſolo*; & l'autre, *accompagnement* ou *baſſe-continue*, ſi c'eſt une baſſe. Il en eſt de même du *trio* ou de la *compoſition* à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, &c. (Voyez *ces mots*.)

On donne auſſi le nom de *compoſition* aux pièces mêmes de muſique faites dans les règles de la *compoſition*: c'eſt pourquoi les *duo*, *trio*, *quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *compoſitions*.

On compoſe ou pour les voix ſeulement, ou pour les inſtrumens, ou pour les inſtrumens & les voix. Le plain chant & les chanſons ſont les ſeules *compoſitions* qui ne ſoient que pour les voix; encore y joint-on ſouvent quelque inſtrument pour les ſoutenir. Les *compoſitions* inſtrumentales ſont pour un chœur d'orcheſtre, & alors elles s'appellent *ſymphonies*, *concerts*; ou pour quelque eſpèce particulière d'inſtrument, & elles s'appellent *pièces*, *ſonates*. (Voyez *ces mots*.)

Quant aux *compoſitions* deſtinées pour les voix & pour les inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpèces principales; ſavoir muſique latine ou muſique d'égliſe, & muſique françoiſe. Les muſiques deſtinées pour l'égliſe, ſoit pſeaumes, hymnes, antiennes, répons, portent en général le nom de *motets*. (Voyez *Motet*.) La muſique françoiſe ſe diviſe encore en muſique de théâtre, comme nos opéras, & en muſique de chambre, comme nos cantates ou cantatilles. (Voyez *Cantate*, *Opera*.)

Généralement la *compoſition* latine paſſe pour demander plus de ſcience & de règles, & la françoiſe plus de génie & de goût.

Dans une *compoſition*, l'auteur a pour ſujet le ſon phyſiquement conſidéré, & pour objet le ſeul plaiſir de l'oreille, ou bien il s'élève à la muſique imitative & cherche à émouvoir ſes auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il ſuffit qu'il cherche de beaux ſons & des accords agréables; mais au ſecond il doit conſidérer la muſique par ſes rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités poſſibles entre les ſons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *opéra* quelques idées ſur les moyens d'élever & d'ennoblir l'art, en faiſant, de la muſique, une langue plus éloquente que le diſcours même. (*J. J. Rouſſeau.*)

COMPOSITION. *ſ. f.* Nous ne donnerons point ici un traité complet de *compoſition*. Les régles diverſes de cet art ſe trouvent répandues dans cet ouvrage, & nous ne ſerions que répéter ce que nous avons développé davantage dans chaque article ſéparé. Mais nous croyons devoir tracer, en faveur de ceux qui voudroient apprendre la *compoſition*, le plan qui nous ſemble le plus favorable. Nous établirons la manière dont ils doivent claſſer leurs idées & l'ordre dans lequel il convient qu'ils liſent ce dictionnaire.

D'après ce que nous avons dit dans notre préface, nous ne parlerons de la baſſe fondamentale que pour ſimplifier la connoiſſance & l'énumération des accords. Nous ne ſuivrons point les régles de ſucceſſions aſſignées à cette baſſe par Rameau; elles nous paroiſſent trop ſouvent fauſſes, ſur-tout inſuffiſantes, & plus propres à donner une théorie vague de l'harmonie, qu'à conduire l'élève dans les ſentiers de la pratique; c'eſt ſur-tout de la pratique que nous voulons ici nous occuper; auſſi éviterons-nous toute eſpèce de calcul. Ceux qui voudront approfondir les principes que nous allons expoſer, en auront les moyens dans les différens articles de cet ouvrage.

Il eſt à préſumer que celui qui veut apprendre la *compoſition*, ſait déjà lire la muſique & qu'il en connoit les premiers élémens. Cependant, parmi

ces

ces élémens, il en eſt pluſieurs qui, n'ayant pas une application directe & néceſſaire à la ſimple lecture, ont pu ne pas ſe fixer dans ſa mémoire : il eſt bon de les lui retracer.

La muſique eſt la ſcience des ſons. Il s'agit donc, 1°. de produire une ſuite de ſons dans un ordre que l'oreille puiſſe approuver pour en former un chant, & c'eſt en quoi conſiſte la *mélodie*. Il appartient au génie & au goût de donner à ce chant plus ou moins de charme & d'expreſſion : c'eſt une étude à part. Nous traitons ici de la grammaire muſicale, le reſte en eſt la rhétorique.

2°. Il faut adapter à ces premiers ſons d'autres ſons qui, entendus en même temps, puiſſent auſſi plaire à l'oreille : c'eſt ce qu'on appelle *harmonie*.

Puiſque toute la muſique eſt compoſée de ſons ſucceſſifs & ſimultanés, il faut donc commencer par bien connoître tous les ſons qu'elle peut employer. On connoît déjà vulgairement les huit cordes (*a*), *ut re mi fa ſol la ſi ut* ; mais il s'en faut bien qu'elles ſoient les ſeules qui puiſſent entrer dans une *compoſition* muſicale. Pourquoi donc ſont-elles regardées comme élémens, & pourquoi ſont-elles rangées dans cet ordre? C'eſt ce qu'on apprendra aux mots *octave* & *gamme*. On verra au mot *octave*, que tous les ſons qui excèdent cette étendue ne peuvent être que la replique de ceux qu'elle contient ; & au mot *gamme*, pourquoi de tous les ſons compris dans l'octave, huit ſeulement, en comptant les deux extrêmes, ont ſervi à la former ; on y verra auſſi les motifs qui ont déterminé à préférer cet arrangement à tout autre. On y apprendra ce que c'eſt que d'être dans un TON, & en combien de tons eſt une gamme. On y prendra connoiſſance des MODES, c'eſt-à-dire, des différentes manières dont une gamme peut être arrangée. On ſaura que moduler, eſt paſſer d'une gamme dans une autre, ou donner à la même gamme un ordre différent.

Après s'être familiariſé avec tous les ſons, pris ſéparément, on les conſidérera dans leurs rapports reſpectifs : c'eſt ce qu'on appelle *intervalles*. (V. *ce mot.*) Les plus importans ſont ceux des ſons compris dans l'octave. Ainſi l'on ſaura quels différens intervalles peuvent ſéparer un ſon d'un autre, depuis le ſemi-ton, le plus petit de tons, juſqu'à l'octave, regardée juſqu'ici comme le plus grand. Ces intervalles ſont la ſeconde, la tierce, la quarte, &c. ; mais cette ſeconde, cette tierce peuvent être majeures ou mineures ; cette quarte peut être juſte ou ſuperflue, &c. Liſez donc les articles de chaque intervalle, ſavoir : ceux de *ſeconde*, de *tierce*, de *quarte*, de *quinte*, de *ſixte* & de *ſeptième*. Vous avez déjà vu celui d'*octave* : liſez auſſi les mots *majeur* & *mineur*, *juſte*, *ſuperflu*, *diminué*. Voyez encore le mot *triton* ; c'eſt le nom qu'on donne à la quarte ſuperflue ; & le mot *fauſſe-quinte*, nom donné à l'intervalle de quinte diminué d'un ſemi-ton.

En étudiant ainſi les intervalles, on aura dû remarquer que ſi les cordes *ut* & *re* forment enſemble une ſeconde, *re* & *ut* forment une ſeptième. La ſeptième & la ſeconde ſont donc compoſées des mêmes ſons. Il en eſt de même des autres intervalles ; ſavoir, de la tierce & la ſixte, de la quarte & la quinte : c'eſt ce qu'on appelle *renverſement*. Voyez ce mot.

Nous avons dit que les intervalles les plus importans étoient ceux que renferme l'octave ; cependant il arrive quelquefois que ceux qui la ſurpaſſent, & qu'on appelle *intervalles compoſés*, ne peuvent pas être pris indifféremment pour leurs *ſimples*. Par exemple, on verra par la ſuite qu'il y a des loix pour la onzième, qui ne ſont pas les mêmes que pour la quarte, quoique l'une ſoit l'octave de l'autre : il ſera donc utile de s'accoutumer auſſi avec les intervalles compoſés; ſavoir, la neuvième, octave de la ſeconde ; la dixième, octave de la tierce ; la onzième, octave de la quarte ; la douzième, octave de la quinte, &c.

Cette habitude des intervalles, que nous recommandons en général, eſt très-eſſentielle, parce que c'eſt leur différente nature qui les rend conſonnans ou diſſonans, & que c'eſt le mélange régulier des conſonnances & des diſſonances qui conſtitue l'harmonie.

Le grand avantage de la baſſe fondamentale eſt de claſſer clairement & de réduire à un très-petit nombre tous les accords conſonnans & diſſonans. Pour faire connoître cette baſſe, il faut expliquer à nos lecteurs un phénomène qui paroît avoir ſervi de fondement à l'harmonie, & ſur lequel on trouvera de plus grands détails au mot *baſſe-fondamentale*.

Tout ſon harmonique fait entendre avec lui, 1°. l'octave de ce même ſon ; 2°. ſa douzième ; 3°. ſa dix-ſeptième majeure ; c'eſt-à-dire, en ramenant au ſimple ces intervalles compoſés, ſon octave, ſa quinte & ſa tierce majeure. Ainſi, en nommant UT le ſon ſuppoſé, vous entendrez en même temps un autre UT, un SOL & un MI. Cette réunion de quatre ſons, en comptant l'octave pour un ſon différent, eſt ce qu'on appelle un accord parfait. Cet accord eſt *conſonnant*, ſuivant la valeur propre du mot, parce que tous les ſons qui le compoſent

(1) Voyez le mot *corde*. Un défaut qui appartient à toutes les méthodes, puiſqu'il appartient à l'art lui-même chez toutes les nations, c'eſt celui de ſa nomenclature. Preſque aucun des termes employés en muſique n'a de ſignification claire & préciſe. Pluſieurs ſervent à exprimer la même idée, quoi qu'ils ſoient loin d'être ſynonymes. Pluſieurs autres, au contraire, ſignifient tour à tour des choſes différentes & qui n'ont entr'elles preſque aucun rapport. Nous-mêmes, pour obéir à l'uſage, nous ſommes obligés quelquefois de nous conformer à ces locutions vicieuſes. Mais à l'article de chacun de ces mots, nous avons tâché de les analyſer exactement, & au mot *corde*, en traitant de leur ſynonimie, nous avons eſſayé de ramener chacun d'eux à ſa propre valeur.

ſonnent *enſemble*. Tout autre ſon, ajouté à ceux-là, ſeroit *diſſonant*, c'eſt-à-dire, ſonneroit *double*, ſonneroit à part.

Si, au lieu de ſuivre cet ordre donné par la nature *ut ut ſol mi*, vous dérangez les cordes ſupérieures, comme *ut ſol mi ut*, ou *ut mi ſol ut*, &c. pourvu que l'*ut*, qui engendre les autres ſons, reſte toujours au grave, vous n'avez rien changé à l'accord parfait. (Voyez *ce mot.*) Mais ſi vous avez mis au grave les cordes *ſol* ou *mi*, votre accord eſt toujours conſonnant, puiſqu'il eſt également compoſé de ſons qui réſonnent enſemble, mais ce n'eſt plus un accord parfait, parce que le générateur ſe trouve plus aigu que les ſons produits; au lieu que, dans la nature, les ſons produits ſont toujours plus aigus que le générateur.

C'eſt ce générateur qu'on appelle baſſe-fondamentale; c'eſt le plus grave des ſons d'un accord dont les autres forment avec lui une tierce & une quinte.

L'accord parfait, donné par la nature, eſt donc compoſé d'une tierce majeure & d'une quinte, ou, ſi l'on veut, de deux tierces, dont l'une eſt majeure, *ut mi*, & l'autre mineure, *mi ſol*. On a imaginé, par analogie, une autre eſpèce d'accord parfait, dont la première tierce eſt mineure, & la ſeconde majeure. Ainſi: ſoit ſuppoſée la corde *re*, à laquelle vous voulez donner un accord parfait ſans ſortir de la gamme d'*ut*, il ne peut avoir ſa première tierce majeure, puiſque ce ſeroit un *fa* ♯, lequel n'eſt point de la gamme d'*ut*. Vous lui laiſſez donc ce *fa* naturel: ſa première tierce eſt mineure, ſa ſeconde majeure, & c'eſt un accord parfait mineur.

Que cet accord ait l'origine que nous lui donnons ici, ou qu'on lui en trouve une autre, il n'en eſt pas moins vrai qu'on le pratique avec ſuccès, & qu'il a des beautés qui lui ſont propres, quoiqu'il ſoit moins conſonnant que l'accord parfait majeur.

Sa baſſe fondamentale ſe reconnoît de même, quelque ordre qu'on donne aux cordes qui le compoſent; le ſon avec lequel les autres peuvent former une tierce & une quinte en ſera toujours le ſon fondamental, quoiqu'il n'en ſoit pas véritablement le générateur. Ainſi ſoient les notes *mi ut la*, dont vous voulez trouver la baſſe, ce ne peut être le *mi*, dont l'*ut* eſt la ſixte, & le *la* la quarte: ce ne peut être *ut* dont le *la* ſeroit la ſixte; c'eſt donc le *la* dont l'*ut* eſt la tierce mineure, & le *mi* la quinte. Voyez les mots *Accord*, *Renverſement*, *Face*, pour ſavoir les noms que portent ces deux eſpèces d'accords parfaits, lorſqu'ils ont un autre ordre que le direct.

L'accord parfait eſt ce qui conſtitue le ton. Auſſi la première note qui le porte eſt nommée en France *tonique*; & ce nom eſt adopté maintenant aſſez généralement. Il a de plus la propriété de préſenter à l'oreille un repos qui ne lui laiſſe plus rien à deſirer. C'eſt donc par cet accord qu'il faut commencer toute pièce de muſique, & qu'il faut la finir en le pratiquant ſur la même tonique. Mais on ſent que ſi une pièce de muſique étoit toute compoſée d'accords parfaits, l'oreille, repoſée à chaque inſtant, ne deſireroit jamais d'avancer: chacun des ſons paroîtroit iſolé, ne ſe lieroit point avec les autres, & il ne formeroit pas plus un chant, qu'une ſérie de mots ſans ſuite ne formeroit un diſcours. A la vérité, en employant le renverſement, & faiſant ſuccéder à propos les accords mineurs moins conſonnans, aux majeurs qui le ſont davantage, on viendroit à bout de plaire à l'oreille. Telle étoit l'harmonie au tems de ſon invention; & l'on fait encore aujourd'hui quelques morceaux compoſés des ſeules conſonnances. Mais il eſt certain que la diſſonance, par ſon aſpérité, a plus énergiquement la propriété de faire deſirer l'accord ſuivant, & que la phraſe muſicale en a plus de liaiſon.

Il s'agit maintenant de trouver quelle ſera la corde ajoutée à l'accord parfait pour le rendre diſſonant. Cet accord lui-même nous en offre le modèle: il eſt compoſé de deux tierces, ajoutons-en une troiſième en-deſſus ou en-deſſous, & elle ſera néceſſairement diſſonante. Ainſi, à l'accord parfait *ut mi ſol* ajoutons une tierce en-deſſus *ſi*, ou une en-deſſous *la*, & nous aurons le nouvel accord *ut mi ſol ſi*, ou *la ut mi ſol* qu'on appelle de ſeptième, parce que cet intervalle ſe trouve entre les deux cordes extrêmes *ut ſi* ou *la ſol*.

On peut donner cet accord à toutes les notes de la gamme, *ut mi ſol ſi*; *re fa la ut*; *mi ſol ſi re*; *fa la ut mi*; *ſol ſi re fa*; *la ut mi ſol*; & *ſi re fa la*. Il en eſt de même pour la gamme mineure. Ces accords ſe renverſent auſſi. Voyez aux mots *Accord*, *Renverſement*, *Septième*, les nouveaux noms qu'ils reçoivent en changeant de face, tant en majeur qu'en mineur.

Obſervons que ſi l'oreille inquiétée par la diſſonance, en deſire davantage le repos de l'accord ſuivant, elle exige auſſi que cette diſſonance ſe ſauve par le plus court chemin poſſible; (Voyez *Sauver.*) & c'eſt ordinairement en deſcendant d'un *ſemi-ton*. Le ſemi-ton a la propriété de faire deſirer la note voiſine, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; auſſi les plus douces des ſeptièmes que nous venons de voir ſont celles qui peuvent être ſuivies d'un ſemi-ton, telles que *re fa la ut*, dont l'*ut* ſeptième peut deſcendre ſur le ſemi-ton *ſi* & *ſol ſi re fa*, dont le *fa* deſcend ſur un *mi*. La plus douce, ou plutôt la plus caractériſée de ces deux-là, eſt *ſol ſi re fa*, en ce qu'elle contient les deux ſemi-tons de l'octave, ſavoir, *fa*, deſcendant ſur le *mi*, & *ſi*, montant ſur l'*ut*.

Si la mélodie, qui comprend les parties ſupérieures, aime à marcher par degrés conjoints, par les plus petits intervalles poſſibles, l'harmonie repréſentée par la baſſe fondamentale aime à procéder par quintes: c'eſt ſa marche la plus naturelle.

Digitized by Google

On a vu que les cordes de la gamme ſont formées d'une ſuite de quintes; que les dièzes ſont nés d'une progreſſion de quintes en montant, & les bémols d'une autre en deſcendant. On a vu que le corps ſonore, après ſon octave, fait entendre ſa quinte; il eſt donc naturel que la baſſe ſuive le même ordre dans ſes mouvemens. Or, le premier mouvement qu'elle puiſſe faire pour changer d'harmonie, eſt celui de quinte.

Ce mouvement de quinte, le plus parfait de tous, eſt auſſi le plus propre à faire ſentir le repos, la concluſion d'une phraſe, d'un diſcours muſical. Lorſque la corde qui va deſcendre ainſi de quinte ſur une autre porte une tierce majeure, celle ſur laquelle vous deſcendez eſt regardée comme tonique, ſi vous lui donnez l'accord parfait. Donc, lorſque vous voulez terminer un morceau de muſique, vous êtes obligé non-ſeulement de faire entendre la première note du ton que vous avez établi, mais de la faire précéder de la cinquième note de ce même ton, portant tierce majeure: c'eſt ce qu'on appelle une cadence parfaite.

Nous parlerons des différentes ſortes de cadences, lorſque nous en aurons beſoin; mais il eſt tems d'appliquer ces règles à des exemples. pour qu'elles s'impriment mieux dans la mémoire. Nous les avons expoſées longuement, parce qu'elles contiennent les élémens de la *compoſition*, & que toutes les autres découlent de celles-là. S'il en eſt qui aient échappé à l'attention du lecteur, les exemples ſuivans ſuffiront pour les lui rappeller.

Compoſer, c'eſt trouver à la fois une baſſe qui porte l'harmonie, & un chant qui réſulte des diverſes combinaiſons de cette harmonie. Comme l'élève ne ſait pas encore faire une baſſe, nous lui en fournirons une ſur laquelle il s'agira de trouver l'un des chants qui peuvent en être le produit; il apprendra enſuite à faire une baſſe ſur un chant donné; & ces divers exercices le conduiront à créer un chant avec ſa baſſe en même temps.

Soit propoſée pour exemple la baſſe ſuivante, compoſée des ſix premières cordes de l'échelle:

Ut re mi fa ſol la ſol ut.

Il s'agit de trouver un chant qui puiſſe former ſur cette baſſe une harmonie régulière.

Ce chant peut être accompagné par des conſonnances ou des diſſonances. Qu'eſt-ce qu'une conſonnance? C'eſt un des ſons qui conſtituent un accord parfait, direct ou renverſé; ſavoir: 1°. l'octave; 2°. la tierce, ou ſon renverſement qui eſt la ſixte; &, 3°. la quinte. Voyez au mot *Quarte* l'examen de cette queſtion, *ſi la quarte eſt une diſſonance*, comme on l'enſeigne dans les écoles italiennes, ou ſi elle eſt toujours *conſonnante*, comme le prétendent les François. Sans décider ici ce problème, comme nous n'écrivons encore qu'à deux parties, & que la quarte ne ſauroit être employée ſans quelques précautions, nous ne la comprendrons pas au nombre des conſonnances.

Il y a deux eſpèces de conſonnances; celles qu'on appelle parfaites, parce qu'elles ne peuvent être altérées, ſavoir, l'octave & la quinte; & deux imparfaites, parce qu'elles peuvent ſouffrir quelque altération, comme la tierce & la ſixte qui peuvent être majeures ou mineures.

Qu'eſt-ce qu'une diſſonance? C'eſt tout intervalle qui n'entre point dans l'accord parfait, direct ou renverſé; ainſi c'eſt la ſeconde majeure ou mineure, la quarte ſuperflue, autrement appellée *triton*; la fauſſe-quinte, la ſixte ſuperflue, & toutes les eſpèces de ſeptièmes. (Voyez *tous ces mots.*)

Parmi les intervalles qui excèdent l'octave, il y en a auſſi de diſſonans, qu'il ne faut pas regarder comme des renverſemens de l'intervalle ſimple, parce qu'ils ont des loix à part; tels ſont la neuvième & la onzième; nous en parlerons lorſqu'il ſera tems de les employer: mais commençons par ne nous ſervir que d'accords conſonnans, en évitant deux conſonnances parfaites par mouvement ſemblable, ſi ce n'eſt dans une cadence finale en terminant une *compoſition*; par cette raiſon, il n'eſt pas permis de faire deux quintes ni deux octaves de ſuite par mouvement ſemblable. Cherchez auſſi au mot *Mouvement*, ce que c'eſt que le mouvement ſemblable, & combien il y a d'eſpèces de mouvemens.

Pour faire maintenant un chant ſur la baſſe propoſée, il ſuffit de ſe rappeller les obſervations ſuivantes: 1°. que le premier *ut*, étant tonique, ne peut porter en commençant qu'un des ſons de l'accord parfait direct; ſavoir, la tierce, la quinte ou l'octave.

2°. Que chacune des autres cordes, juſqu'à la pénultième, peut porter une conſonnance parfaite ou imparfaite, pourvu que vous n'en faſſiez pas deux parfaites de ſuite, par mouvement ſemblable.

3°. Que les notes de votre deſſus ſe ſuccèdent, autant qu'il eſt poſſible, par degrés conjoints. (V. *ce mot.*) Dans le chant proprement dit, les intervalles diſjoints ſont très en uſage; mais c'eſt moins de chant que d'harmonie que nous nous occupons ici, & l'harmonie exige preſque toujours cette liaiſon. Toute note doit trouver à un degré au-deſſus ou au-deſſous d'elle, ou ſur le même degré, celle qui doit lui ſuccéder.

4°. Que la pénultième corde, qui ſe trouve la cinquième du ton, allant joindre la tonique par mouvement de quinte, eſt fondamentale, & doit porter un accord direct dont la tierce ſoit majeure, pour annoncer la concluſion de la phraſe, le repos, & former une cadence parfaite.

Quand nous diſons qu'il faut que ſa tierce ſoit majeure, ce n'eſt pas qu'à deux parties on ſoit obligé d'employer cette tierce; mais ſi elle paroit,

il faut qu'elle ſoit majeure ; parce qu'alors elle ne forme qu'un ſemi-ton avec la tonique, & c'eſt la propriété du ſemi-ton de faire preſſentir l'accord ſuivant. Cette tierce majeure de la cinquième note du ton porte, pour cette raiſon, le nom de *note ſenſible* ; (voyez *Senſible.*) & la cinquième du ton devant toujours précéder la tonique, dans le cas de cadence parfaite & de repos, s'appelle *dominante.* (Voyez ce *mot.*)

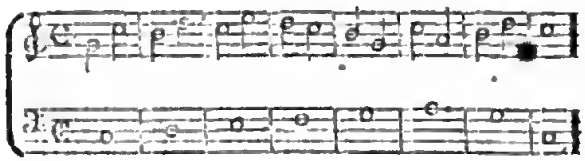
5°. Le dernier *ut* qui termine la phraſe, doit, comme le premier, porter l'accord parfait.

Faiſons maintenant la même opération ſur une échelle mineure.

La ſi ut re mi fa mi la.

Les règles ſont les mêmes que pour le mode majeur. On obſervera ſeulement les loix de la gamme mineure ; ſavoir : que ſi la ſixième & la ſeptième peuvent être mineures en deſcendant, elles doivent être majeures en montant ; & nous ajouterons que ſi l'on fait entendre la tierce ſur la pénultième *mi*, qui eſt la dominante, il faut, comme en majeur, que cette tierce ſoit majeure, & monte ſur la tonique, attendu qu'elle en eſt la ſenſible. (Voyez les mots *Mineur* & *Mode.*)

Il eſt bon que l'élève s'exerce ſur cette même baſſe, & cherche à en tirer toutes les combinaiſons poſſibles. Il peut alors abandonner la marche diatonique que nous lui avons preſcrite d'abord, & chercher un chant plus ſatisfaiſant pour l'oreille. Il peut même faire pluſieurs notes ſur chacune de celles de la baſſe, pourvu qu'elles ſoient toutes dans l'harmonie, comme dans l'exemple ſuivant :



Cette eſpèce de *compoſition* s'appelle *contre-point compoſé.* C'eſt du *contre-point ſimple* quand on fait note pour note. (Voyez *ces mots.*) Ces combinaiſons vont devenir encore plus nombreuſes, quand nous y admettrons la diſſonance.

Nous avons dit combien il y a de diſſonances, & nous en avons déterminé les eſpèces : il nous reſte à parler des précautions à prendre pour les employer. Elles conſiſtent dans leur préparation & leur réſolution. (Voyez *Preparer* & *Sauver.*)

La diſſonance étant un ſon étranger à l'accord parfait, le ſeul qui puiſſe ſatisfaire complettement l'oreille, la bleſſeroit, ſi elle ſe faiſoit entendre en même tems, je veux dire, ſi le même mouvement apportoit à l'oreille deux ſons nouveaux, dont l'un ſeroit diſſonant. On y remédie, en faiſant enſorte que l'un de ces deux ſons ſoit entendu avant l'autre. Ne frappant pas à la fois, ils en ſont beaucoup plus doux. C'eſt là tout le ſecret de la préparation ; & ce ſeul précepte tient lieu d'un fatras de règles qui rempliſſent tant de pages dans les traités de *compoſition*, & que la meilleure mémoire, ſans le ſecours d'un long uſage, ne ſauroit jamais retenir.

La règle pour ſauver la diſſonance eſt moins ſimple ; cependant elle ſe réduit à un petit nombre d'obſervations. Dans le dénombrement que nous en avons donné, on a pu remarquer qu'il y en a de deux eſpèces : 1° les intervalles qui contiennent un ſemi-ton à chacune de leurs extrémités, comme la fauſſe-quinte, le triton, la ſixte ſuperflue ; & 2°. ceux qui ſont formés de deux degrés conjoints, comme la ſeptième, & la ſeconde qui n'en eſt que le renverſement. La ſeptième diminuée eſt en même tems des deux eſpèces.

L'oreille indique elle-même la manière de ſauver la première eſpèce de diſſonance ; car le ſemi-ton, par ſa nature, tend à rejoindre la corde la plus voiſine, tant en montant qu'en deſcendant. Il en réſulte cette règle générale : que *la diſſonance doit toujours ſe ſauver par le chemin le plus court.* Sa réſolution eſt parfaite, ſi les deux ſemi-tons ſuivent leur deſtination ; elle l'eſt moins, mais elle eſt bonne encore, ſi elle n'eſt opérée que par l'un des deux ſemi-tons. Ainſi la fauſſe quinte *ſi fa* ſera parfaitement ſauvée, ſi l'accord ſuivant offre un *ut* ſur lequel le *ſi* puiſſe monter, & un *mi* ſur lequel le *fa* puiſſe deſcendre. Voyez aux mots *Sauver*, *Réſolution*, les moyens de ſauver cette diſſonance d'une manière moins parfaite.

La ſeconde eſpèce de diſſonances eſt, comme nous l'avons dit, compoſée de deux degrés conjoints. Remarquez qu'on appelle ainſi deux notes qui, en parcourant l'échelle entière, ſe nomment immédiatement l'une après l'autre. Ainſi *ut* & *ſi* ſont conjoints, quoique diſtans d'une ſeptième : *ſol* & *la* le ſont auſſi, quoiqu'il puiſſe exiſter entre eux un intervalle de neuvième & plus. Nous avons dit que deux degrés conjoints étoient le produit d'une ſeptième : ils pourroient l'être auſſi d'une neuvième. Et comme ces deux accords ſe traitent différemment, il faut ſavoir les diſtinguer. On l'apprendra au mot *Neuvième.*

Si les deux notes conjointes ſont le produit d'une ſeptième, c'eſt la plus grave dans l'ordre diatonique qui eſt la diſſonance, & elle doit ſe ſauver, ſuivant la règle générale que nous avons donnée, par le chemin le plus court.

La réſolution eſt parfaite ſi la ſeptième deſcend d'un ſemi-ton ; elle l'eſt moins, ſi elle reſte en place, par la raiſon expoſée plus haut.

Il y a un ſeul cas d'exception à cette règle ; c'eſt lorſque la ſeptième eſt majeure, c'eſt-à-dire, lorſque ſa note aiguë n'eſt ſéparée de l'octave que par un ſemi-ton. Elle tend naturellement à monter, &

Digitized by Google

cependant l'uſage la fait ordinairement deſcendre. Telles ſont les deux ſeptièmes que l'on peut faire ſur la première & ſur la quatrième note du ton : *ut ſi* & *fa mi*. On en trouvera les raiſons aux mots *Semi-ton*, *Septième majeure*.

Si la ſeptième eſt telle qu'elle ait un égal chemin à faire en montant ou en deſcendant, comme *mi re*, *la ſol*, l'oreille lui impoſe de deſcendre, comme ſon mouvement le plus naturel. La diſſonance eſt une eſpèce de fardeau que l'oreille ne peut ſupporter long-tems; elle eſt plus portée à le laiſſer tomber qu'à l'élever encore. En général, les marches en deſcendant ont plus de douceur que les marches en montant.

Les ſeptièmes ſe ſauveront donc ordinairement en deſcendant, & quelquefois en reſtant en place.

Il nous reſte à parler d'une autre eſpèce d'accords diſſonans qui ne ſont pas conſtitutionnels comme ceux de ſeptième; ce ſont ceux de ſuſpenſion. Nous comprenons dans ce nombre ceux que les ſectateurs de Rameau appellent de ſuppoſition. Ces accords tiennent une grande place dans le ſyſtème de la baſſe fondamentale; comme ils y ſont préſentés d'une manière aſſez compliquée, ils exigent beaucoup d'attention. Nous n'en demandons pour eux qu'une fort légère. On verra aux mots *Accord*, *Suſpenſion*, *Suppoſition*, ſous quel point de vue beaucoup plus ſimple nous croyons devoir les conſidérer.

En paſſant d'un tems foible à un tems fort, (V. *ces mots.*) il arrive ſouvent que, pour la grace du chant, pour un effet d'harmonie, pour retarder le repos de l'oreille, les parties ſupérieures conſervent une ou pluſieurs notes de l'accord précédent ſur la note de baſſe qui doit en porter un nouveau. Ces notes peuvent être ou n'être pas diſſonantes avec la baſſe du nouvel accord : lorſqu'elles le ſont, il faut qu'elles deſcendent d'un degré, à moins que cette diſſonance n'ait le caractère de note ſenſible, c'eſt-à-dire, ne ſoit le ſemi ton de l'octave qui annonce la tonique; dans ce cas elle ſuit ſon chemin accoutumé.

Exemple. Dans cette marche de baſſe, *ſol ut*, ſi vous donnez à chaque corde ſon accord complet, vous aurez ſur la première *ſol ſi re fa*, & ſur la ſeconde *ut mi ſol*. Avant de faire entendre *mi ſol* ſur cet *ut* de la baſſe, vous pouvez conſerver le *fa* de l'accord précédent : il ſera la onzième de cet *ut*, octave de la quarte; (& c'eſt ſur-tout dans ce cas que la quarte eſt diſſonante) il doit deſcendre ſur le *mi*. Vous pouvez conſerver le *re* qui ſera neuvième avec l'*ut*, & qui deſcend ordinairement. Vous pouvez conſerver le *ſi*, mais il ne deſcendra point, quoique ſeptième d'*ut*, parce qu'il en eſt la ſenſible, & qu'il l'annonce comme tonique. D'ailleurs, ce n'eſt pas une véritable ſeptième conſtitutionnelle; ce n'eſt qu'un accord ſuſpendu ſur la baſſe d'un autre accord.

Mais, dans cet accord *ſol ſi re fa*, le *fa* devoit deſcendre ſur un *mi*, quand même il n'auroit pas été ſuſpendu, parce qu'il eſt ſeptième ſenſible, ſeptième de la dominante *ſol*. Le *ſi* devoit monter ſur l'*ut* dont il eſt la ſenſible; le *ſol* devoit reſter en place pour former la liaiſon; (V. *Liaiſon.*) le *re* avoit le choix de deſcendre ou de monter; la ſuſpenſion n'a donc rien changé à la marche de l'accord. Traitez donc les cordes de l'accord ſuſpendu comme vous les traiteriez hors le cas de ſuſpenſion.

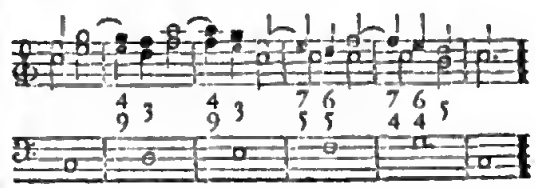
Cependant il eſt plus ordinaire de faire deſcendre toutes les notes du premier accord, qui ſont diſſonance avec la baſſe du ſecond. L'oreille exercée par l'uſage, ſera ſentir les cas où cette loi peut être tranſgreſſée.

Comme il peut y avoir ſuſpenſion toutes les fois qu'on paſſe d'un accord à l'autre, & comme les notes ſuſpendues ſont autant de diſſonances différentes que le ſecond accord peut avoir de notes de baſſe différentes, on ſent le grand nombre de combinaiſons qui en réſultent; & en vérité il ſeroit bien inutile de ſe les mettre toutes dans la tête, puiſque toute note ſuſpendue doit deſcendre, dès qu'elle eſt diſſonante, pourvu que ce ne ſoit pas une ſenſible annonçant la tonique, comme nous l'avons dit.

Ainſi, dans cette marche de baſſe *mi fa*, ſi le *mi* a porté dans les parties ſupérieures un *mi* à l'octave, & que vous le ſuſpendiez ſur le *fa*, c'eſt une ſeptième; elle deſcendra ſur un *re*. Si le *mi* a porté un *ſol*, c'eſt une neuvième; elle deſcendra ſur l'octave. S'il a porté un *ſi*, c'eſt une onzième; elle deſcendra ſur un *la*. S'il a porté un *ut*, il reſtera en place; car l'*ut* ſur le *fa* dont il eſt la quinte, ne fait pas une diſſonance.

Ne vous inquiétez donc point de ce que c'eſt qu'une neuvième majeure ou mineure, qu'une neuvième & ſeptième, qu'une neuvième & quarte, &c. ni ſur quel intervalle toutes ces diſſonances doivent ſe ſauver : ce que nous venons d'en dire eſt ſuffiſant, & vous épargne peut-être trois mois de fatigue & d'ennui.

Nous obſerverons ſeulement que la note ſuſpendue doit être préparée par une note au moins de même valeur; c'eſt-à-dire, que ſi elle eſt ſuſpendue pendant la durée d'une blanche, elle doit avoir eu au moins la même durée dans l'accord précédent. Vous concevez auſſi que la baſſe du ſecond accord doit avoir une durée double, dont une partie porte la ſuſpenſion, & l'autre porte l'accord véritable & attendu par l'oreille. Exemple :



Le *fol* & le *mi* formant l'accord parfait ſur l'*ut* de la première meſure, conſervés ſur le *re* de la ſeconde, font une quarte & une neuvième. Ces deux diſſonances, préparées par une blanche & ſuſpendues la valeur d'une noire, forment naturellement, en deſcendant, l'octave & la tierce du *re* ſuivant: même choſe de la ſeconde à la troiſième meſure. De la troiſième à la quatrième, l'*ut* conſervé ne fait point diſſonance avec le *fa*; mais le *mi* prolongé fait une ſeptième qui deſcend ſur un *re*.

Remarquez que ce *re* ne fait pas non plus diſſonance avec le *fa* de la baſſe; mais il en fait une avec l'*ut* des parties ſupérieures. C'eſt le renverſement de la ſeptième *re fa la ut*, qui ſe ſauve en reſtant en place, tandis que le *re* fait un mouvement. La ſeptième, pratiquée ſur la ſeconde note du ton, ſe ſauve ſouvent ainſi.

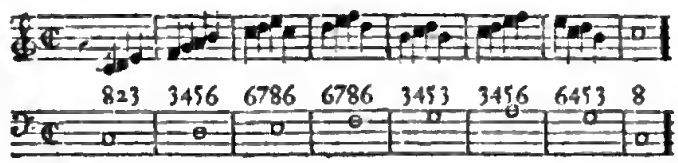
De la quatrième à la cinquième meſure, le *fa* prolongé fait ſeptième avec *ſol*, & ſe ſauve en deſcendant; l'*ut* fait quarte avec ce même *ſol*, & ſe ſauve de la même manière. On voit que cette eſpèce d'accords ne doit nullement embarraſſer, puiſqu'ils ſont préparés naturellement, & que la manière de les ſauver eſt uniforme.

On peut maintenant s'exercer ſur différentes baſſes, & y faire du contre-point entremêlé de conſonnances & des différentes eſpèces de diſſonances.

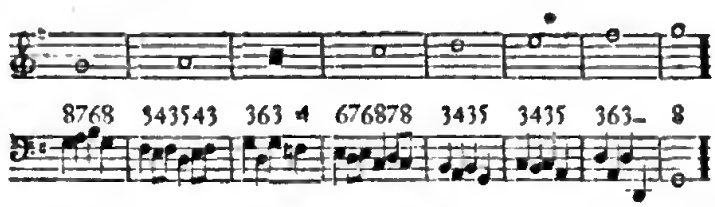
Juſqu'ici nous n'avons employé que les cordes vraiment harmoniques; mais pour donner au chant plus de grace & de variété, on introduit ſouvent des notes intermédiaires, tant dans la baſſe que dans les deſſus. C'eſt ce que nous appellons *notes de goût*. Les Italiens les appellent notes fauſſes.

Pourvu que chaque tems frappe une harmonie correcte, l'oreille néglige les notes dont la valeur eſt moindre que d'un tems. Ainſi, dans la meſure à deux tems, toute blanche doit être harmonique; mais de deux noires qui équivalent à cette durée, l'une peut très-bien ne pas l'être; il ſuffit que l'autre le ſoit, & qu'elles ſe ſuccèdent par degrés conjoints. Il en eſt de même des croches. On obſerve ſeulement que la baſſe & le deſſus ne doivent pas alors ſe mouvoir en même temps, car les mouvemens doivent toujours être harmoniques.

Exemple:



Autre,

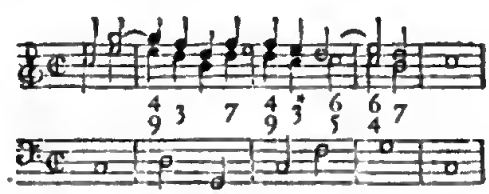


On voit par ces exemples, que les ſeules diſſonances harmoniques ont beſoin d'être préparées & ſauvées; les intermédiaires ne font point d'impreſſion ſur l'oreille.

L'élève eſt maintenant en état de former toutes les eſpèces de contre-point ſur une baſſe donnée. (Voyez *Imitation*, *Contre-point*, & ſes différentes eſpèces.)

Après s'être bien exercé à écrire à deux parties, on peut s'eſſayer à compoſer à trois, à quatre, & même plus. Les règles ſont à-peu-près les mêmes. Il ſuffit de faire les obſervations ſuivantes.

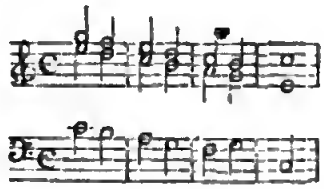
1°. Quand on ne fait que de l'harmonie ſans deſſein déterminé, on n'a beſoin que de connoître les accords & leurs renverſemens; de préparer les diſſonances qui ont beſoin de l'être; de les ſauver en deſcendant d'un degré, ſoit qu'elles ſe trouvent entre la baſſe & les parties ſupérieures, ſoit qu'elles ſoient dans les parties même, comme dans l'exemple ſuivant:



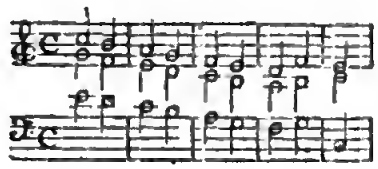
* Il y a entre les parties une ſeconde qui ſe ſauve en reſtant en place, pour deſcendre le tems ſuivant.

2°. Quand on compoſe un chant, c'eſt preſque comme ſi on écrivoit à deux parties, puiſqu'on exige entre le chant principal & la baſſe autant de régularité. L'oreille eſt moins difficile pour les parties intermédiaires.

3°. C'eſt ſur-tout à pluſieurs parties que la règle des mouvemens doit être ſuivie. (Reliſez l'article *Mouvement.*) Vous ne pouvez faire marcher trois parties à la fois par mouvement ſemblable ; car, comme ce mouvement n'admet que la tierce & la ſixte, ſi deux parties étoient en tierce, & la troiſième en ſixte, il y en auroit deux en quarte ou en quinte.



Cette marche ne ſeroit pas ſupportable. On permet cependant une ſuite de ſixtes accompagnées de la quarte, parce que cette quarte n'eſt faite que par une partie intermédiaire ; encore ce paſſage eſt-il un peu dur, ſur-tout en montant. On ne le ſouffriroit pas entre la baſſe & une partie. Exemple :



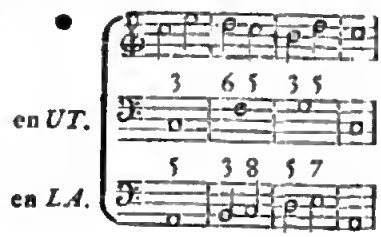
On eſt plus à l'aiſe en employant les mouvemens oblique & contraire.

4°. Nous avons dit que l'oreille étoit moins délicate dans les parties intermédiaires qu'entre la baſſe & le chant ; en effet, lorſque vous lui faites deſirer deux choſes à la fois, il ſuffit de la ſatisfaire ſur une ſeule dans la partie principale. Ainſi, que vous ayez deux diſſonances à ſauver, & que vous n'en ſauviez qu'une dans le chant, l'oreille s'en contente ; que vous ayez en même temps une diſſonance à ſauver, & une replique à faire entendre dans une imitation, vous pouvez négliger ou la diſſonance, ou l'imitation parfaite de la replique. Mais il ne faut pas abuſer de ces facilités.

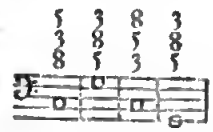
5°. Il ne faut pas doubler les cordes principales d'un accord, c'eſt-à-dire, celles qui ont une marche déterminée, parce qu'obligées de faire toutes deux le même chemin, vous produiriez des octaves ou des uniſſons, qui ne ſont pas reçus en harmonie. Si pourtant vous y étiez obligé par quelque imitation ou pour la grace du chant, donnez alors à la corde doublée dans les parties intermédiaires une marche différente de celle qui lui eſt preſcrite. Evitez auſſi les octaves entre la partie principale & la baſſe, ſi ce n'eſt en commençant & en finiſſant. Elles ſont moins harmoniques en général ; elles ſe font moins diſtinguer que les autres conſonnances.

L'élève n'a encore travaillé que ſur des baſſes données ; il eſt tems qu'il apprenne à en faire à ſon tour.

Comme c'eſt la baſſe qui porte l'harmonie, elle eſt ſoumiſe à des règles, à une marche particulière. 1°. C'eſt elle qui détermine la gamme où l'on eſt ; par exemple, la phraſe de chant ſuivante peut appartenir à pluſieurs gammes : c'eſt la baſſe qu'on lui donne qui en décide.

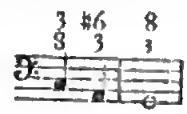


2°. C'eſt encore la baſſe qui diviſe les phraſes muſicales Elle eſt à la mélodie ce que la ponctuation eſt au diſcours. C'eſt par le moyen des cadences que ſe fait cette diviſion. Voyez l'article *cadence* où ſes différentes eſpèces ſont plus développées qu'elles ne peuvent l'être ici. Nous nous contenterons de dire qu'il y en a de deux ſortes. 1°. La cadence parfaite, lorſque la baſſe deſcend de quinte, ſoit que la première corde porte ou ne porte pas de diſſonance, pourvu qu'elle contienne la note ſenſible du ton que vous annoncez. Cette cadence forme un repos complet, & ſert à terminer toute phraſe muſicale. 2°. La cadence imparfaite ſe peut faire de pluſieurs façons: 1°. en allant d'une tonique faire un repos ſur une autre tonique par un mouvement de quinte en montant ou de quarte en deſcendant. Exemple :



2°. ou lorſque la ſixième d'une gamme devenant ſeconde d'une autre gamme, deſcend d'un degré ſur la nouvelle tonique pour y former un repos.

Exemple :

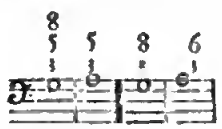


On voit que cette cadence n'eſt qu'un renverſement de la cadence parfaite ; ainſi toutes les fois

qu'on va d'une des notes de l'accord de la dominante ſur l'une de celles de l'accord de tonique pour s'y repoſer, on fait une cadence; mais elle n'eſt parfaite que par le mouvement fondamental de quinte.

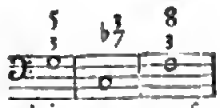
La cadence parfaite s'appelle rompue, lorſque la dominante, au lieu de deſcendre de quinte, monte d'un degré par un mouvement fondamental ou renverſé.

Nous appellons mouvement fondamental, celui où les deux notes portent un accord direct, ſoit parfait, ſoit de ſeptième; & renverſé, celui où l'une des deux notes ou toutes les deux portent des accords renverſés. Exemple :



fondament. renverſ.

On donne le nom de cadence interrompue à celle où la ſeconde note, au lieu de ne porter que des conſonnances pour former un repos, y joint des diſſonances. Mais dans ce cas, c'eſt le repos qui eſt interrompu, la cadence n'en exiſte pas moins. Exemple :



cad. interromp. parf.

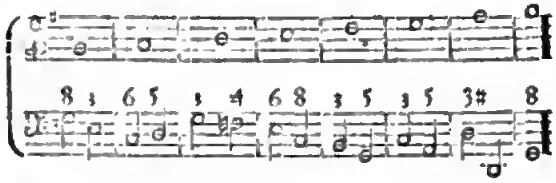
Nous avons dit que la cadence parfaite complettoit le ſens muſical; elle fait l'effet du point grammatical. La cadence imparfaite le ſuſpend, comme le point & la virgule; la cadence rompue eſt une eſpèce de ſurpriſe d'harmonie qu'on pratique pour étonner l'oreille, & lui préſenter une nouvelle idée qu'elle n'attendoit pas. On interrompt la cadence auſſi pour étonner l'oreille qui comptoit ſur un ſens fini, mais avec le deſſein de prolonger la même idée. La pratique apprendra à placer ces diverſes cadences à propos.

Il faut maintenant s'exercer à faire des baſſes ſur un chant donné. Prenons encore la gamme pour exemple, mais prenons-la entière.

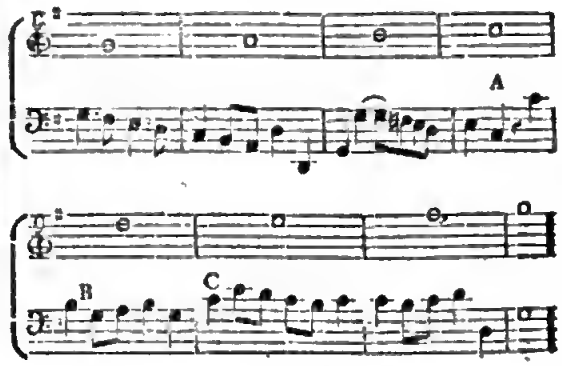
On voit que cette gamme contient deux ſemitons; *mi fa* & *ſi ut*. Le *mi* & le *ſi* peuvent être également traités comme ſenſibles, & alors vous feriez deux cadences parfaites; l'une ſur le *fa* & l'autre ſur l'*ut*.

Vous ſavez déjà que la première note, ainſi que la dernière, doivent porter l'accord parfait; & puiſque c'eſt la baſſe qui détermine le ton, il faut faire entendre la tonique à ces deux places & non un accord renverſé.

Après avoir fait, note pour note, ſous cette gamme, les différentes baſſes qu'elle peut admettre, vous pourrez eſſayer de la varier, c'eſt-à-dire, de faire deux ou plus de notes ſous chacune de celles du deſſus. Exemple :



Autre,



Remarquez que, quoique ſous une ſeule note du deſſus, vous en mettiez pluſieurs différentes à la baſſe, quand vous ne faites que parcourir les cordes d'un même accord, comme aux meſures A B C, vous ne changez point l'harmonie, mais vous la variez par ſes divers renverſemens.

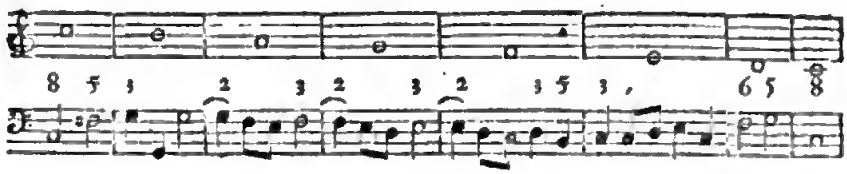
Obſervez encore que vous ne pouvez faire chanter ainſi la baſſe, que lorſque l'extrême ſimplicité du chant le permet, comme dans l'exemple précédent. Vous ne produiriez que de la confuſion ſi vous faiſiez mouvoir également les deux parties. Or, comme c'eſt ordinairement dans la partie ſupérieure qu'on place le chant, il en réſulte que le caractère particulier de la baſſe eſt d'être fort ſimple. On diſoit autrefois qu'il falloit qu'une baſſe fût chantante. Si l'on entendoit par-là qu'elle devoit faire beaucoup de mouvemens mélodiques, on ſe trompoit.

Après avoir fait cette gamme en montant, il faut la faire en deſcendant, & obſerver que ſi d'abord la gamme d'*ut* a fait ſentir *fa* & *ut* comme toniques, elle donne le même caractère à *ſol* & *ut* en deſcendant; car le *ſi* qui deſcend ſur le *la* n'eſt point

du

du ton d'*ut*, puiſqu'il n'en eſt pas la ſenſible; il eſt donc la tierce de *ſol*. Le *mi* qui deſcend ſur le *re* dans le ſecond tétracorde, (Voyez *ce mot*.) n'eſt pas non plus du ton de *fa*, comme il étoit en montant; il eſt la tierce de la tonique *ut*.

Exemple:



Ce que nous venons de dire nous conduit à la connoiſſance des changemens de mode & de gamme, néceſſaire à poſſéder pour bien faire une baſſe, puiſque c'eſt la baſſe ſeule, ainſi que nous l'avons dit, qui détermine la gamme où l'on eſt.

On a vu, dans la formation de l'échelle, que chaque tétracorde, en montant & en deſcendant, eſt dans un ton différent. Celui qui donne ſon nom à la gamme en eſt le *ton principal*, mais il a beaucoup d'analogie avec les autres; vous pouvez donc vous arrêter ſur chacun d'eux, & en parcourant ſa gamme, le faire devenir *ton principal* à ſon tour. Cela eſt même néceſſaire dans une *compoſition* d'une certaine étendue, ſans quoi ſa *monotonie* exciteroit bientôt l'ennui.

Ainſi la gamme d'*ut* majeur vous offre les tons de *fa* & de *ſol*. La gamme d'*ut* mineur vous offre ceux de *mi b*, &, par analogie, de *ſol*. Ce ſont donc là ſes premières gammes auxquelles vous devez paſſer en quittant celle d'*ut*.

En majeur c'eſt dans la gamme de *ſol*, c'eſt-à-dire, dans celle de la dominante, que vous devez moduler la première. (Voyez *Moduler*.) Car ſi vous vous arrêtiez d'abord à celle de *fa*, l'oreille confondroit trop facilement le caractère de tonique que portoit l'*ut* avec celui de dominante que vous lui donneriez pour paſſer en *fa*; de manière que l'impreſſion du ton principal ſeroit entiérement effacée; au lieu qu'en modulant en *ſol*, vous faites entendre une nouvelle dominante; ſavoir, le *re* qui prend la tierce majeure, & l'*ut* conſerve encore en quelque ſorte le caractère de tonique en devenant quatrième de la gamme de *ſol*. On ne peut donc paſſer en *fa*, que lorſque la gamme principale a été bien établie par les cordes de la tonique & celles de ſa dominante. On peut cependant toucher en paſſant cette modulation, mais il ne conviendroit pas de s'y arrêter.

Dans le mode mineur, il n'y a pas le même inconvénient. Quoiqu'il y ait une grande analogie entre la gamme mineure d'*ut* & la gamme majeure de *mi b*, vous n'avez pas à craindre de laiſſer perdre l'impreſſion première, parce que l'*ut* n'eſt point dominante de *mi b*, & que comme tonique il porte un caractère très-diſtinct.

D'*ut* mineur on peut auſſi paſſer en *ſol*. Nous avons dit que c'étoit par analogie, parce que la dominante d'*ut* mineur ayant les mêmes cordes que celles d'*ut* majeur, on y peut de même pratiquer un repos. Or, tout repos annonçant une tonique, rien n'empêche qu'on ne reſte dans la gamme de *ſol*, une fois qu'on y eſt arrivé.

Lorſque de la gamme d'*ut* on a paſſé dans celle de *ſol* ou dans celle de *fa*, on voit que les cordes de ce nouveau mode ſont en tout ſubſtituées à celles du premier, & qu'on peut quitter cette gamme par une route ſemblable; ainſi de proche en proche, il n'y a pas de gamme à laquelle on ne puiſſe arriver dans une pièce un peu longue. Il faut cependant prendre garde de ne pas trop s'écarter du ton principal, pour n'en pas laiſſer perdre l'impreſſion.

Une règle générale pour moduler, c'eſt, en majeur, de faire monter l'harmonie de quinte en quinte, comme *ut ſol*, *ſol re*, &c. ou deſcendre de quarte en quarte, comme *ut fa*, *fa ſi b*; ou lorſqu'on paſſe d'un mode mineur à un majeur, deſcendre de tierce mineure, & monter auſſi de tierce mineure en paſſant d'un mineur à un majeur.

Une modulation eſt bonne, lorſqu'elle n'amène qu'un ſeul accident, ſoit dièze ou bémol. On peut cependant paſſer d'un ton à l'autre par pluſieurs dièzes ou bémols, mais avec des précautions dont la principale eſt qu'il ſe trouve une liaiſon, c'eſt-à-dire, une corde commune, entre l'accord que l'on quitte & celui que l'on prend.

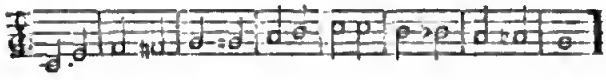
On paſſe fort bien d'une gamme majeure à la mineure ſans aucune précaution.

Au ſurplus, l'oreille, le goût, & ſur-tout l'uſage en apprendront plus que tout ce qu'on pourroit dire ici. C'eſt une étude fort importante, car c'eſt l'art de moduler qui diſtingue les grands compoſiteurs.

Avant de quitter les modulations, diſons un mot des paſſages chromatiques & enharmoniques. Les Grecs en avoient fait des genres dans leſquels ils compoſoient des morceaux entiers. Voyez à ces mots ce que c'étoit chez eux. Pour nous, ce n'eſt qu'une ſorte de chant employée à la baſſe ou

dans les parties, & qui ne peut avoir une longue durée.

Le chromatique eſt une ſuite de ſons qui montent ou deſcendent ſucceſſivement par ſemi-tons. Exemple :



Chaque note qui monte d'un ſemi-ton eſt ordinairement ſenſible de la note ſuivante, & dans ce cas eſt traitée comme telle. Par conſéquent cette corde ſuivante eſt une tonique, mais on peut auſſi lui en ôter le caractère en lui donnant une diſſonance. En un mot, le fondement de cette harmonie eſt une ſuite de cadences parfaites qui peuvent être interrompues. (Voyez *Cadence.*)

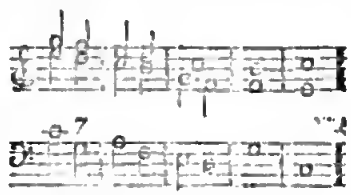
Toute note qui deſcend d'un ſemi-ton eſt ordinairement la ſeptième d'une dominante tonique, & par conſéquent la quatrième du ton. Dans le chromatique en montant, la *B. F.* monte de quarte & deſcend de tierce alternativement. Dans celui en deſcendant, elle monte toujours de quarte ou deſcend de quinte, ce qui eſt le même mouvement.

Les paſſages chromatiques ſont une ſuite apparente de modulations; mais comme on ne peut guères les étendre plus loin, ſans ſe repoſer, que de la tonique à la dominante, & *vice verſâ*, on peut les regarder, au contraire, comme une abſtraction de modulations. On n'eſt alors dans aucun ton décidé, mais dans un certain état vague qui doit ſe terminer promptement par un repos caractériſé. (Voyez *Notes cenſées toniques, & Chromatique.*)

Les paſſages enharmoniques ſont une manière de tirer parti du vice de nos inſtrumens à touches, pour paſſer dans un ton fort étranger à celui où l'on eſt. Ainſi un *ut* ♯ étant exprimé par la même touche qui ſert à rendre le *re b*, & réciproquement, on diſpoſe ſon chant de manière à donner à l'une de ces notes la ſucceſſion que devoit avoir celle dont elle prend la place. Ainſi l'*ut* ♯ paroiſſant comme ſenſible du ton de *re*, devroit y monter : vous le prenez, au contraire, comme *re b* ſixième du ton de *fa b* & le faites deſcendre ſur un *ut* tierce de cette tonique. Exemple :

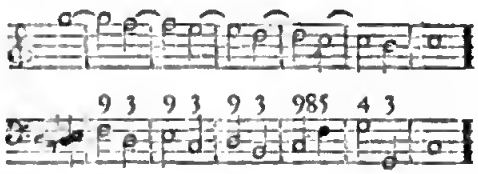
La ſeptième diminuée eſt l'accord qui favoriſe le plus les paſſages enharmoniques, en ce qu'elle offre une ſérie de tierces mineures. Chacune des cordes qui la compoſent peut être priſe pour une autre; ainſi, avec une ſeptième diminuée, on peut paſſer dans quatre tons différens. (Voyez *Enharmonique.*) Ces paſſages qui ſont toujours un peu durs, qui ne ſervent qu'à paſſer dans une modulation très-détournée, & qui par conſéquent doivent être réſervés pour les grandes expreſſions, exigent beaucoup d'adreſſe pour que la mélodie ne ſe ſente pas de leur dureté.

En continuant de faire des baſſes ſous des chants donnés, on obſervera que toute note qui deſcend d'un temps foible ſur un temps fort, peut être traitée comme diſſonance, pourvu qu'elle ait été préparée, ſi elle eſt de celles qui ont beſoin de l'être. Exemple :

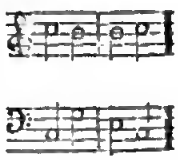


Lorſqu'une note eſt prolongée d'un temps foible à un temps fort pour redeſcendre enſuite, c'eſt une ſuſpenſion. Il faut donner alors à la baſſe l'une des notes qui convient à l'accord ſuivant, ſur lequel la note ſuſpendue va deſcendre.

Exemple :



Si cette note prolongée monte d'un ſemi-ton, elle eſt ſenſible de la tonique. Il faut donc lui donner pour baſſe l'une des notes de l'accord de tonique. Exemple :



Il nous reſte à parler d'une ſorte de baſſe extrêmement uſitée; on la nomme *pédale*, *point-d'orgue ou bourdon.* (Voyez *ces mots.*) C'eſt lorſque la tonique fait une tenue ſous les autres parties qui changent pluſieurs fois d'accord. Cette tenue peut durer pluſieurs meſures, & finit ordinairement par une cadence parfaite dans le ton, ou par une modulation. Lorſque vous employez cette baſſe, toute l'harmonie en devient indépendante : ce n'eſt plus par rapport à elle que vous conſi-

dérez les diſſonances, mais par rapport à la plus grave des parties ſupérieures ; de ſorte que telle note qui ſeroit diſſonante comparée à cette baſſe, & qui devroit deſcendre par cette raiſon, monte ou reſte en place, comme ſi la baſſe n'exiſtoit point ; il en réſulte que ſur une pédale on peut faire tout ce qu'on veut. (Voyez *Taſto ſolo.*)

Nous avons dit que la note qui fait cette tenue eſt la tonique ; on fait tenir auſſi la dominante ; mais cette dominante eſt alors une véritable tonique. Quelquefois on fait auſſi une tenue dans les parties ſupérieures, mais alors la note tenue eſt une véritable dominante, & on ne l'accompagne guère que des accords avec leſquels elle peut faire liaiſon, comme celui de la première, de la troiſième & de la cinquième du ton. Quelques auteurs, cependant, ont traité avec ſuccès la pédale dans les parties ſupérieures comme à la baſſe, & l'ont accompagnée de toute eſpèce d'accord ; mais il faut être ſobre de ce moyen qui ne produit que des effets un peu durs. (Voyez *Pédale*, *Tenue.*)

On emploie le *taſto-ſolo* quand on veut ſur-tout faire remarquer les parties ſupérieures, & ne pas diſtraire l'oreille par des changemens d'accords trop ſenſibles.

Quant aux accords ordinaires, on doit donner à la baſſe les cordes les plus caractériſtiques ; comme la ſenſible, lorſque vous paſſez à une nouvelle modulation : la ſeptième de la gamme, portant triton, lorſque vous voulez que cette modulation ſoit plus fortement marquée : la ſeconde du ton deſcendant ſur la tonique, lorſque vous voulez indiquer un repos ſans faire de cadence parfaite. Après ces notions générales, la meilleure choſe pour apprendre à bien faire une baſſe, c'eſt de beaucoup étudier les bons auteurs & de voir ce qu'ils ont fait. L'homme ſans idées s'y formera du moins à une bonne routine. L'homme de génie verra, d'après ce qu'on a fait, ce qui lui reſte encore à faire.

Que le jeune muſicien qui, en liſant ce léger expoſé, ſe ſera exercé long-temps ſur les chants de diverſes baſſes & ſur les baſſes de divers chants, s'accoutume maintenant à concevoir à la fois l'un & l'autre. En ſéparant dans ſa penſée la mélodie de l'harmonie, on n'acquiert jamais qu'un ſtyle incohérent, irrégulier & pénible. Le chant doit ſortir tout armé, comme Minerve de la tête de Jupiter. Il eſt bon auſſi qu'il ſe familiariſe avec les imitations, les fugues, les canons. (Voyez ces *mots.*) Ce n'eſt pas que ces morceaux ſoient fort eſtimables quant à leur effet ; mais en habituant l'élève à vaincre des difficultés, ils le tiennent en haleine, lui donnent des forces nouvelles & le rendent plus maître de ſes idées. Il faut ſe meubler la tête de formes & de moyens harmoniques, avant de s'occuper de l'expreſſion.

Nous n'avons pas la prétention de croire que ce foible apperçu puiſſe ſuffire à former un compoſiteur ; pour le devenir, il faut ſur-tout une longue pratique. Mais nous croyons y avoir préſenté une méthode plus ſimple & plus courte que celle des autres traités. Si le lecteur y trouve encore quelques difficultés qui l'embarraſſent, il les verra éclaircies dans le reſte de l'ouvrage.

(*M. Framery.*)

COMUS. Nom d'un air de danſe des anciens.

(*M. de Caſtillon.*)

CONCERT. *ſ. m.* Aſſemblée de muſiciens qui exécutent des pièces de muſique vocale & inſtrumentale. On ne ſe ſert guères du mot de *concert* que pour une aſſemblée d'au moins ſept ou huit muſiciens, & pour une muſique à pluſieurs parties. Quant aux anciens, comme ils ne connoiſſoient pas le contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'uniſſon ou à l'octave ; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux théâtres & dans les temples.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONCERT. Aſſemblée de voix & d'inſtrumens qui exécutent des morceaux de muſique. On le dit auſſi pour exprimer la muſique même qu'on exécute. Les Indes galantes ſont gravées en *concert* ; c'eſt-à-dire, qu'elles ſont diſpoſées dans la gravure pour former des *concerts.*

On fait des *concerts* d'inſtrumens ſans voix, dans leſquels on n'exécute que des ſymphonies. Dans quelques villes conſidérables de province, pluſieurs particuliers ſe réuniſſent pour entretenir à leurs dépens des muſiciens qui forment un *concert.* On dit le *concert* de Marſeille, de Toulouſe, de Bordeaux, de Rouen, &c. Celui de Lyon eſt établi en forme par lettres-patentes, & a le titre d'*Académie royale de muſique.* (Ces *concerts* ont ceſſé preſque par-tout : ils ont été ſacrifiés à l'opéra-comique. C'eſt ſeulement comme monument hiſtorique que cet article eſt conſervé.)

Le 24 août, veille de S. Louis, on élève auprès de la grande porte des Tuileries du côté du jardin, une eſpèce d'amphithéâtre : tous les ſymphoniſtes de l'opéra s'y rendent ; & à l'entrée de la nuit on forme un grand *concert*, compoſé des plus belles ſymphonies des anciens maîtres François. C'eſt un hommage que l'académie royale de muſique rend au roi. On ignore pourquoi l'ancienne muſique, beaucoup moins brillante que la nouvelle, & par cette raiſon moins propre aujourd'hui à former un beau *concert*, eſt pourtant la ſeule qu'on exécute dans cette occaſion : peut être croit-on devoir la laiſſer jouir encore de cette prérogative, dans une circonſtance où perſonne n'écoute. (*Cahuzac.*)

* Comme ce *concert* eſt particulièrement deſtiné au peuple, & que le peuple préfère toujours en muſique les morceaux qu'il connoit & dont la réputation eſt faite, il n'eſt pas étonnant qu'il y tienne toujours à l'ancienne muſique. Les mor-

ceaux conſacrés & qu'on ſeroit fâché de n'y plus entendre, ſont la chaconne des *Indes galantes* de Rameau, celle de Le Berton, & ſur-tout les *Sauvages*.

Il y a eu à Paris pluſieurs *concerts* très-célèbres, entr'autres celui des *amateurs*, qui s'exécutoit à l'hôtel de Soubiſe, & qui, en effet, étoit compoſé en partie des amateurs les plus diſtingués. Ils s'étoient adjoint les artiſtes du premier talent, & la perfection avec laquelle on y exécutoit ſurtout les ſymphonies, eſt une des cauſes les plus efficaces des progrès de la muſique en France depuis quelques années.

Les membres de ce *concert* s'étant déſunis, il s'en éleva un autre ſur ſes débris, fondé ſur une aſſociation de francs-maçons, & ſous le titre de loge olympique. Les ſymphonies n'y étoient pas moins bien exécutées; c'eſt-là qu'on rendoit, d'une manière inimitable, les inimitables productions d'Haydn. Il avoit de plus le mérite de faire entendre dans le genre vocal les plus fameux virtuoſes étrangers.

Ce *concert* n'a été interrompu que par les circonſtances tumultueuſes de 1789. (*M. Framery.*)

CONCERT. Les Anglois ſont peut-être moins ſenſibles que nous à la muſique, mais ils l'encouragent, l'honorent, & ſur-tout la payent beaucoup mieux. Les *concerts* de *Bach* & d'*Abel*, ceux de *Giardini* & de *Rauzzini*, avoient une quantité prodigieuſe de ſouſcripteurs. Un virtuoſe, aimé du public, ne donne point de *concert* de bénéfice qui ne lui rapporte des ſommes conſidérables. On a établi à Londres en 1784, un *concert* en l'honneur du célèbre *Handel*, où l'on n'exécute, pour ainſi dire, que de ſa muſique. La première année, l'affluence fut telle qu'on avoit peine à ſe procurer des billets. Ils étoient d'une guinée, & la recette monta à plus de trois cens mille liv. Il fut exécuté dans la ſalle de Weſtminſter par huit cents muſiciens. Ce nombre s'eſt à-peu-près ſoutenu depuis. Il paſſoit encore ſix cents au dernier de ces *concerts*. Il n'y a dans Londres aucun muſicien qui ne ſe faſſe un honneur & même un devoir religieux de contribuer à rendre un hommage annuel à ce grand compoſiteur.

Il n'a pas tenu à M. Piccinni que la France n'en fît autant pour un rival dont les amis & les partiſans lui ont fait tout le mal qu'ils ont pu. Peu de temps après la mort de Gluck, il adreſſa aux auteurs du journal de Paris, une lettre dans laquelle il propoſoit de fonder en l'honneur de l'auteur d'*Orphée* & d'*Alceſte*, un *concert* qui auroit lieu chaque année, le jour de ſa mort, c'eſt-à-dire, le 17 novembre; de n'y exécuter que ſa muſique, & d'ouvrir pour cela une ſouſcription dont le produit placé en rente perpétuelle ſur le roi ſerviroit aux frais de ce *concert*. Les journaliſtes agréèrent & louèrent ce projet; ils annoncèrent qu'ils recevroient les ſouſcriptions, & qu'ils publieroient chaque ſemaine les noms des ſouſcripteurs. Un amateur propoſa des moyens d'exécution; mais ni ſes moyens, ni l'idée première n'eurent le ſuccès qu'il y avoit lieu d'en attendre, & qu'ils auroient certainement eu en Angleterre: il n'y eut point de liſte à publier.

M. Piccinni étoit ſurement de bonne foi dans cette propoſition. L'idée lui en vint à la première nouvelle de la mort de Gluck; il en fit part à quelques intimes amis de ce maître, & ce fut de concert avec eux qu'il la publia. A parler franchement, il n'y avoit cependant rien de plus propre à faire tomber pour jamais la muſique de Gluck, que de l'exécuter, ſi l'on en excepte quelques morceaux, dans un *concert*, & ſur-tout d'en remplir un *concert* entier. L'indifférence du public lui fut donc plus favorable que le premier mouvement d'une généroſité digne d'éloges, & les aveugles prévenions de l'amitié.

Ce n'étoit pas la peine de faire tant de belles diſtinctions ſur la muſique de théâtre & celle de *concert*, pour finir par compromettre dans un *concert* ſolemnel une muſique à laquelle on attribuoit excluſivement le mérite d'être théâtrale, & qui en effet perd la plus grande partie de ſes avantages quand on la fait deſcendre du théâtre.

(*M. Ginguené.*)

CONCERT SPIRITUEL *Concert* qui tient lieu de ſpectacle public à Paris, durant les temps où les autres ſpectacles ſont fermés. Il eſt établi au château des Tuileries; les concertans y ſont très-nombreux & la ſalle eſt fort bien décorée. On y exécute des motets, des ſymphonies, & l'on ſe donne auſſi le plaiſir d'y défigurer de temps en temps quelques airs italiens. (*J. J. Rouſſeau.*)

CONCERT SPIRITUEL. On a employé l'article de Rouſſeau, parce qu'on s'eſt fait une loi de conſerver tous les ſiens; ſans cette loi, les changemens qui ſont arrivés dans la muſique, & les progrès que l'art a faits depuis le temps où il compoſa ſon dictionnaire, auroient rendu inutiles à réimprimer un aſſez grand nombre de ces petits articles, où croyant n'avoir rien à dire pour le plaiſir ou l'inſtruction des lecteurs, il s'en vengeoit par quelque ſarcaſme contre les muſiciens françois qui ſe donnèrent ſi long temps le tort d'être ſes ennemis.

On a fait mieux, dans ces derniers temps au *concert ſpirituel*, que *de défigurer* quelques airs italiens; on y en a exécuté un grand nombre, de manière à ſatisfaire les connoiſſeurs les plus difficiles. Mais bornons-nous à tracer en peu de mots l'hiſtoire de cet établiſſement.

En 1725, Anne Danican, dit Philidor, muſicien de la chambre du Roi, & frère aîné de notre célèbre compoſiteur, obtint de M. Francine, alors entrepreneur de l'opéra, la permiſſion de donner des *concerts* les jours où il n'y auroit

point de ſpectacles. Le traité fut ſigné pour trois ans, à commencer du 17 mars de la même année, moyennant 1000 livres par an, ſous la condition expreſſe de n'y faire chanter aucune muſique françoiſe, ni aucun morceau d'opéra.

Philidor ſe fit donner la permiſſion de le faire exécuter au château des Tuileries, dans la pièce des Suiſſes, où il étoit encore il y a peu d'années. Il obtint enſuite un renouvellement pour trois ans, & même la permiſſion d'y mêler de la muſique & des paroles françoiſes, avec des ſujets profanes. En 1728, il céda ſon privilège à Simard, & Mouret fut chargé de l'exécution.

L'académie royale de muſique commença, le 25 décembre 1734, à régir le *concert* par elle-même; Rebel faiſoit exécuter. Les deux frères Bezozzi, l'un haut-bois, l'autre baſſon du roi de Sardaigne, y débutèrent l'année ſuivante par des duos qui eurent le ſuccès le plus brillant. Ces deux hommes célèbres, qui vivoient encore il y a peu d'années, étoient oncles de M. *Bezozzi* actuellement à la muſique du roi; on voit que dans cette famille les talens n'ont point dégénéré.

En 1741, Thuret, alors entrepreneur de l'opéra, afferma le *Concert* à Royer, pour ſix ans, à raiſon de 6000 livres par année. En 1749, Tréſontaine, ſucceſſeur de Berger, qui avoit remplacé Thuret, renouvella pour quatorze ans le bail de Royer, en lui adjoignant Caperan, à raiſon de 6000 liv. pour chacune des trois premières années, 7500 liv. pour chacune des trois ſuivantes, & 9000 liv. pour chacune des huit dernières. Ce bail fut homologué au conſeil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer, en 1755, Mondonville fut chargé de l'adminiſtration du *concert ſpirituel*, pour le compte de la veuve & de ſes enfans. M. d'Auvergne lui ſuccéda en 1762, & garda le *concert* juſqu'en 1771, en ſociété avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en ſociété avec M. Berton; mais les recettes étant devenues très-foibles, ils demandèrent à réſilier; ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en ſociété avec MM. Le Duc l'aîné & Goſſec, & le garda juſqu'en 1777, que M. Le Gros s'en chargea. Il s'aſſocia en 1789, M. Berthaume, par un traité particulier entr'eux, mais reſtant toujours ſeul propriétaire du privilége aux yeux de l'adminiſtration. Le déſordre des affaires, la deſtruction des privilèges, & ſur-tout le manque de local, depuis que l'arrivée du roi aux Tuileries en a banni les ſpectacles, toutes ces cauſes réunies ont porté au *concert ſpirituel* un coup dont il n'eſt pas vraiſemblable qu'il ſe relève. M. Le Gros, parti pour l'Amérique, a laiſſé ſes pouvoirs à M. Berthaume; & celui-ci, malgré ſon zèle & ſes talens, ne peut rien contre un pareil concours de circonſtances.

Depuis que des artiſtes, tels que MM. Gaviniès, Leduc, Lahouſſaie, Guénin & Berthaume, avoient été mis à la tête de cet orcheſtre, & que l'on avoit choiſi pour chefs de toutes les parties inſtrumentales les talens les plus diſtingués, le *concert ſpirituel* avoit atteint, dans l'exécution de la ſymphonie, une perfection rare: on n'y a jamais été très-content de celle des chœurs; & il eût été difficile qu'elle devînt jamais meilleure, par diverſes cauſes qu'il ſeroit inutile de développer aujourd'hui.

Ce qu'il offroit de plus intéreſſant, lorſque les entrepreneurs vouloient s'en donner la peine, étoit le plaiſir d'entendre, de juger, de comparer les grands talens étrangers, & l'émulation qui en reſultoit néceſſairement pour nos talens nationaux. M. Le Gros ſur-tout n'a épargné ni dépenſes, ni ſoins pour procurer au public cette jouiſſance. C'eſt lui qui nous a fait entendre des violons tels que MM. Jarnowick, Lamotte, Viotti, Eck, &c. des cors, des haut-bois, des baſſons, des clarinettes, tels que MM. Ponto, Le Brun, Ozi & Michel. C'eſt à lui que nous avons dû non-ſeulement d'entendre ſéparément une madame Todi, une madame Mara, mais de les voir dans le même *concert*, lutter de talens & ſe diſputer nos ſuffrages.

Des momens auſſi brillans & qui font époque dans l'hiſtoire de la muſique en France, doivent faire regretter de voir tomber & diſparoître un ſpectacle qui nous laiſſe de pareils ſouvenirs.

(*M. Ginguené.*)

CONCERT SPIRITUEL. Nous appellons ainſi un ſpectacle où l'on n'entend que des ſymphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours conſacrés à la piété, tient lieu des ſpectacles profanes; il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio*; mais il s'en faut bien que la muſique vocale y ſoit portée au même degré de beauté.

Comme ce ſont les muſiciens eux-mêmes qui, ſervilement attachés à leur ancienne coutume, prennent comme au haſard un des pſeaumes ou des cantiques, & ſans ſe donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de ſuite, & le diviſent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, en chœur; il arrive que, ſur les verſets qui n'ont point de caractère, ils ſont obligés de mettre un chant qui ne dit rien, ou dit toute autre choſe; c'eſt ainſi qu'après ce début ſublime, *Cœli enarrant*, vient ce verſet, *Non ſunt loquelæ*, ſur lequel Mondonville a mis préciſément le babil de deux commères; c'eſt ainſi qu'à côté de ces grandes images, *à facie Domini mota eſt terra, mare vidit & fugit*, le même muſicien a fait ſauter dans une ariette les montagnes & les collines, en jouant ſur les mots *Exultaverunt ſicut arietes, & ſicut agni ovium.*

L'on ſent combien ce faux goût eſt éloigné du caractère ſimple & majeſtueux d'un cantique.

Digitized by Google

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergoleſe pour varier le *Stabat ?* Encore dans ce morceau unique, tout n'eſt-il pas d'une égale beauté. La plus belle proſe de l'égliſe, le *Dies iræ*, qui devroit être l'objet de l'émulation de tous les grands muſiciens, auroit beſoin lui-même d'être abrégé pour être mis en muſique. Les deux cantiques de Moyſe, tout ſublimes qu'ils ſont, demanderoient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expreſſion muſicale. Dans tous les pſeaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, ſoit ſuſceptible des beautés de chant, & des contraſtes qui rendent ces beautés plus ſenſibles & plus frappantes.

Il ſeroit donc à ſouhaiter d'abord qu'on abandonnât l'uſage de mettre en muſique un pſeaume tel qu'il ſe préſente, & qu'on ſe donnât la liberté de choiſir, non-ſeulement dans un même pſeaume, mais dans tous les pſeaumes, & ſi l'on vouloit même dans tout le texte des livres ſaints, des verſets analogues à une idée principale, & aſſortis entre eux pour former une belle ſuite de chants; ces verſets, pris çà & là & raccordés avec intelligence, compoſeroient un riche mélange de ſentimens & d'images, qui donneroient à la muſique de la couleur & du caractère, & le moyen de varier ſes formes & de diſpoſer à ſon gré l'ordonnance de ſes tableaux.

La difficulté ſe réduit à vaincre l'habitude & peut-être l'opinion; mais pourquoi ne feroit-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les ſermons, dans les prières de l'égliſe, où, de divers paſſages de l'écriture rapportés à un même objet, on a formé un ſens analogue & ſuivi ?

Mais une difficulté plus grande pour le muſicien, c'eſt d'élever ſon ame à la hauteur de celle du prophète; de ſe remplir, s'il eſt poſſible, du même eſprit qui l'animoit, & de faire parler à la muſique un langage ſublime, un langage divin. C'eſt-là qu'tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puiſſance de l'harmonie, dans les peintures de tous les genres, doivent ſe déployer avec magnificence: un beau motet doit être un ouvrage inſpiré; & le muſicien qui compoſe de jolis chants & des chœurs légers ſur les paroles de David me ſemble profaner ſa harpe.

Au lieu du moyen que je propoſe, pour former des chants religieux dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui n'étant pas repréſentés, mais ſeulement exécutés en *concert*, ſont affranchis par-là de toutes les contraintes de la ſcène: ces drames ſont en petit ce que ſont ſur nos grands théâtres Athalie, Eſther & Jephté: on les appelle *Oratorio*; & Métaſtaſe en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre eſt avec raiſon le ſacrifice d'Abraham.

On a fait, au *concert ſpirituel* de Paris, quelques foibles eſſais dans ce genre; mais à préſent que la muſique va prendre en France un plus grand eſſor, & qu'on ſait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & ſublime, il y a tout lieu de croire qu'elle ſera dans le ſacré les mêmes progrès que dans le profane. (*Voyez* LYRIQUE, &c.)

(*M. Marmontel.*)

CONCERT SPIRITUEL. Cette entrepriſe muſicale a ſubi une révolution en même temps que les autres. Les motets en muſique latine y ont moins de faveur. On leur a ſubſtitué des ſcènes religieuſes en langue françoiſe, à une ou à pluſieurs voix, priſes de quelque ſujet de l'hiſtoire ſainte. On les intitule *Oratoires*, parce que ces morceaux ſont faits à-peu-près ſur le modèle de ceux qu'en Italie on appelle vulgairement de ce nom. Quant aux airs italiens, on ſe donne encore quelquefois *le plaiſir d'en défigurer*, comme dit Rouſſeau, en les faiſant chanter par des françoiſes, qui en ignorent juſqu'à la prononciation; mais quelquefois auſſi on y entend des virtuoſes du plus grand mérite. C'eſt-là que ſe ſont fait connoître à nous Meſdames Agujari, Danzi, Todi, Mara; MM. Savoi, Raff, David, &c., &c. Il eſt à remarquer que les voix de deſſus y ont preſque toujours réuſſi quand elles l'ont mérité. Les ténores, au contraire, n'y ont eu que des ſuccès équivoques. Beaucoup de gens ne pouvoient ſouffrir qu'ils chantaſſent leur muſique & leur langue autrement qu'on ne chante la ſcène françoiſe à l'opéra de Paris.

Il faut eſpérer que quand les arts en France, commenceront à reſpirer, il s'élévera quelques autres établiſſemens publics, où les virtuoſes étrangers pourront faire admirer leurs talens. Paris ne doit pas renoncer à cet avantage ni au titre de patrie des arts, qu'il a toujours mérité.

(*M. Framery.*)

CONCERTANT. *adj.* Parties *concertantes* ſont, ſelon l'abbé Broſſard, celles qui ont quelque choſe à réciter dans une pièce ou dans un concert; & ce mot ſert à les diſtinguer des parties qui ne ſont que de chœur.

Il eſt vieilli dans ce ſens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui parties récitantes: mais on ſe ſert de celui de *concertant* en parlant du nombre de muſiciens qui exécutent dans un concert, & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq* concertans. *Une aſſemblée de huit à dix* concertans.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONCERTANT. *adj.* Ce mot *a vieilli* dans le ſens de Rouſſeau, *s'il l'a jamais eu.* On dit également bien partie *concertante* & partie récitante, dans le ſens de Broſſart; mais plus particuliérement partie *concertante*, lorſqu'il s'agit de muſique inſtrumentale. On appelle ſymphonie *concertante*, celle où le motif eſt dialogué entre deux ou

Digitized by Google

plusieurs instrumens. On dit un trio, un quatuor *concertans*, pour les distinguer de ceux où il n'y a qu'une partie principale, & où les autres ne sont que d'accompagnement. (*M. Framery.*)

CONCERTÉ ou *Concertant*; en Italien, *Concertato*. Ce mot qui n'est pas d'usage en France, mériteroit pourtant d'être adopté. Il s'applique à des morceaux de musique vocale où chaque partie dialogue, & qui offrent tantôt des *solo*, tantôt la réunion de plusieurs voix. C'est ainsi que sont faits les *terzetti*, *quartetti*, *quintetti*, des opéras italiens, & ces *finals* d'un si grand effet. Nous les nommons en françois, *morceaux d'ensemble*; & il faut convenir que cette expression est moins juste que celle des Italiens, *pezzi concertati*, morceaux *concertés*. La première ne donne l'idée que de plusieurs voix chantant *ensemble*; & l'autre, celle de plusieurs voix qui chantent tantôt ensemble, tantôt séparément. Brossard appelle *Messa concertata*, *salmi concertati*, une messe & des pseaumes à plusieurs voix, & composés de manière que toutes les parties ont des récits, soit seules, soit à deux, à trois, &c.

Si l'on préféroit, comme le font déjà quelques amateurs, l'expression de *morceaux concertés*, ils seroient à la musique vocale ce que sont les *morceaux concertans* à la musique instrumentale. (Voyez *final*, *duo*, *trio*, *quatuor*.)

(*M. Framery.*)

CONCERTO. *s. m.* Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre; mais on appelle plus particulièrement *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seule de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre; & la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant, & l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en rippieno, & où nul instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *trio*, & les Italiens *sinfonie*. (*J. J. Rousseau.*)

CONCERTO. La définition de ce mot, dans l'article précédent, me paroit manquer de précision. Il ne signifie *jamais* une simple *symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre*, mais TOUJOURS une pièce faite pour un instrument particulier, accompagné par l'orchestre plus ou moins complet, & coupé précisément comme un air exécuté par une voix.

Les François appellent *trio* ce qui est vraiment un *trio*; c'est-à-dire, un morceau à trois parties. Ils appellent symphonie, comme les Italiens, les morceaux de musique instrumentale où nul instrument ne récite. (*M. Framery.*)

CONCERTO. Ce mot & celui de *sonata* n'existoient pas encore en Italie, à la fin du seizième siècle. Plus anciennement & dès le temps de Bocace, on se servoit, pour exprimer à-peu-près la même chose, des mots *concento* & *suono*. Mais *concertare* & *concertanti* s'entendirent d'abord de l'union des instrumens avec les voix, dans les motets & dans les madrigaux. Ce ne fut que dans le dix-septième siècle, que les pièces à plusieurs parties instrumentales commencèrent à s'appeller *concertos*, & les solos, *sonates*.

Les premiers morceaux composés ainsi pour des instrumens, furent nommés en Italie, *ricercari* & *fantasie*. Les instrumentistes, d'abord appellés seulement pour accompagner & renforcer les parties vocales des madrigaux & des motets, à l'unisson des voix, crurent enfin que la poésie & les chants pouvoient être supprimés sans que l'effet musical y perdit beaucoup. Les vers, s'ils étoient bons, devenoient inintelligibles par les fugues, les imitations & la multiplicité des parties; & le chant, souvent exécuté sans grace & sans justesse, leur parut devoir être avantageusement suppléé par l'exécution instrumentale. Ainsi la musique vocale perdit non-seulement son empire, mais elle fut bientôt presque entièrement bannie des concerts. On se mit à composer pour les instrumens sans voix, & les *ricercari* prirent la place des motets & des madrigaux.

Le *concerto* purement instrumental, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne paroit avoir existé que vers le temps de Corelli. On en donne l'invention à Torelli, son contemporain; mais peut-être sans preuves suffisantes. C'est ainsi qu'on a toujours attribué à Quagliati l'honneur d'avoir introduit le premier la musique concertante, *musica concertata*, dans les églises de Rome en 1606; tandis que Michel de Montaigne, comme je le dis dans une note de l'article *Contre-point*, entendit à Vérone une musique de cette espèce en 1580. Or, quelle apparence qu'on ignorât à Rome un genre de musique connu à Vérone!

Au reste, ce Torelli, qui étoit un excellent violon, composa beaucoup de musique pour cet instrument, & laissa entr'autres un recueil intitulé: *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*, contenant douze grands *concertos* à huit parties, qui ne furent publiés qu'après sa mort en 1709; mais ce n'en fut pas moins au célèbre *Arcangelo-Corelli* que les *concertos* pour le violon, l'*alto* ou *tenor*, & la basse ou *violoncello*, durent, sinon leur naissance, du moins leur plus grand éclat. Ce furent ceux de ses ouvrages qu'il soigna le plus; & quoiqu'ils fussent composés depuis long-temps, il ne les publia qu'à la fin de sa vie (1). Ceux de Torelli avoient-ils été faits avant les siens? Lequel des deux fut inventeur ou copiste? C'est

(1) L'épître dédicatoire est du 3 décembre 1722, & il mourut le 18 janvier suivant.

Digitized by Google

ce qu'il n'eſt pas poſſible de découvrir ; mais ſi l'on demande lequel des deux mit dans ſon harmonie plus de pureté, de richeſſe & de grace ; lequel diſpoſa plus clairement, plus judicieuſement, plus ingénieuſement ſes parties ; lequel ſut tirer de ſon orcheſtre de plus grands & de plus nobles effets, il ne ſera pas difficile de prononcer en faveur des *concertos* de Corelli. Le ſtyle inſtrumental a trop changé peut-être pour que l'on pût aujourd'hui les entendre avec plaiſir, mais on peut encore les étudier avec fruit.

Vivaldi, qui vint enſuite, rechercha moins dans les ſiens le chant & l'harmonie que des traits brillans, difficiles & quelquefois bizarres ; ce fut lui qui mit à la mode les *concertos* imitatifs, tels que ceux qui ſont connus ſous le titre des *ſaiſons*. Son *concerto* du *coucou* fut long-temps exécuté avec admiration dans tous les concerts. Il y a auſſi parmi ſes œuvres des pièces intitulées *Stravaganze*, extravagances, qui firent les délices de tous ceux qui préféroient la multitude & la rapidité des notes à la beauté des ſons.

On en peut dire autant de *Locatelli*, fameux par ſes *capriees*. Dans ſes autres *concertos*, comme dans ceux où il inſéra ces épiſodes ſinguliers, il chercha plutôt à exercer la main qu'à flatter l'oreille ; & il ſemble avoir eu pour but d'exciter la ſurpriſe plus que le plaiſir.

Giuſeppe Tartini, à qui l'on peut avec juſtice donner le titre de grand, fit une révolution dans le ſtyle du *concerto*, comme dans le jeu du violon. Des chants nobles & expreſſifs, des traits ſavans, mais naturels, & deſſinés ſur une harmonie mélodieuſe, des motifs ſuivis avec un art infini, ſans l'air de l'eſclavage & du pédantiſme, que Corelli lui-même, plus occupé du contre-point que du chant, n'avoit pas toujours évité ; rien de négligé, rien d'affecté, rien de bas ; une pompe ſans enflure dans ſes premiers *allegro*, dans ſes *adagio* une expreſſion touchante & pathétique ; des chants auxquels il eſt impoſſible de ne pas attacher un ſens, & où l'on s'apperçoit à peine que la parole manque ; enfin des *preſto* brillans & variés, legers ſans petiteſſe, & gais ſans extravagance ; tels ſont en général le caractère & la forme qu'il ſut donner à ſes *concertos*. Il n'en compoſa pas moins de deux cents, qui ont été recueillis & gravés à différentes époques, & dans les diverſes parties de l'Europe. Ils ont vieilli, ſans doute, parce qu'il n'y a rien de moins long-temps jeune que la muſique ; mais il n'y a pas encore beaucoup d'années que les vrais connoiſſeurs aimoient à les entendre exécuter par M. Pagin, l'un de ſes plus ſavans élèves, & le ſeul François qui ait rendu la muſique de Tartini comme elle demande à l'être ; il n'y a peut-être aucun profeſſeur, quelque habile qu'il puiſſe être, qui ne gagnât infiniment à s'exercer ſur ces compoſitions ſolides, pleines de force & d'une grace un peu ſévère ; mais auſſi qui ne dégénère jamais en afféterie.

Les *concertos* de Leclerc eurent vers le même temps, en France, une grande réputation, & la méritèrent à beaucoup d'égards. Le tour françois de la plupart des phraſes de chant n'empêche pas qu'il n'y en ait de fort agréables. L'harmonie en eſt pure & même aſſez ſavante ; mais les traits ne ſont ni légers, ni brillans ; ils ont un peu de ſéchereſſe & d'uniformité. Les morceaux vifs n'ont pas aſſez d'éclat ; & les morceaux lents ont preſque tous moins d'expreſſion que de triſteſſe.

Stamitz fut celui de tous les compoſiteurs Allemands qui, ſans ſe régler tout-à-fait ſur le ſtyle de Tartini, donna comme lui le plus de grandeur & de nobleſſe au ſtyle de ſes *concertos*. Cet excellent ſymphoniſte mit dans tous ſes debuts & dans ſes *tutti* une force & une majeſté dignes de Tartini ; peut-être même dans cette partie lui eſt-il ſupérieur. Ses ſolos ont du feu, de l'originalité ; ils ſont bien conduits, modulés hardiment, pleins de traits piquans, & qui ſe ſont mutuellement valoir ; mais on y voit peut-être plus d'art que de naturel. Si l'on ne peut les jouer ſans effort, on croit s'appercevoir qu'ils ont été compoſés de même. Les chants n'en ſont pas toujours heureux ni faciles à ſaiſir ; en un mot, pour l'aiſance, la grace & la mélodie, on diſtingue ſouvent entre Tartini & Stamitz, dans leurs *concertos*, la même différence qui exiſte entre la plupart des autres maîtres Italiens & Allemands, dans leurs compoſitions vocales.

La forme du grand *concerto*, qu'on appella d'abord *Concerto groſſo*, (Voyez *ce mot.*) étoit fixée par ces deux derniers maîtres, & par quelques autres dont l'énumération ſeroit inutile ici. Un grand *allegro* d'un mouvement noble & modéré, compoſé pour l'ordinaire de trois ſolos, ſéparés par des *tutti*, & précédés d'une aſſez longue introduction qui annonce le principal motif, le caractère général de la pièce, & même quelques traits de mélodie qui doivent ſe faire entendre dans les ſolos : enſuite un *adagio* ou *largo*, qui n'a quelquefois qu'un ſolo, & tout au plus deux, où la beauté du chant doit ſuccéder à l'éclat des traits & des paſſages qui rempliſſent le premier morceau ; enfin un *preſto* gai, brillant, animé, dont les traits piquans & rapides laiſſent l'auditeur ſurpris de la fertile imagination du compoſiteur, & de l'égalité, de la ſûreté, de la ſupériorité de l'exécutant ; c'eſt ſur ce plan que, depuis Tartini & les profeſſeurs célèbres de ſon école, étoient conſtruits preſque tous les *concertos* ; aucuns des grands artiſtes qui ſe ſont fait entendre depuis, ſoit à Paris, ſoit dans les autres grandes villes de l'Europe, ne s'étoient conſidérablement éloignés de cette forme.

Lolli

Lolli, qui avoit des raiſons pour ne pas aimer les adagios, les abrégea beaucoup dans ſes *concertos*, & y mit encore ſi peu d'expreſſion & de mélodie, qu'on fut rarement tenté de ſe plaindre de leur peu de durée, & qu'on s'habitua peu à peu à ne les regarder que comme une ſorte de repos & de tranſition d'un allégro à l'autre.

Jarnowick, dont le jeu ſpirituel, aimable & facile, a fait pendant pluſieurs années le charme de nos concerts, eut, par la même raiſon que Lolli, la même indifférence pour les adagios, & comme ſon eſprit indépendant s'arrangeoit mal de tout joug incommode, il alla même très-ſouvent juſqu'à les ſupprimer tout-à-fait. Ce ne fut pas la ſeule nouveauté qu'il introduiſit dans le *concerto*. Il en rendit en général le ſtyle moins noble peut-être & moins magnifique; mais plus coulant, plus gracieux, plus à la portée du commun des auditeurs; & ſemant toujours adroitement dans ſes plus grandes difficultés des traits d'un chant ſimple & populaire, il ſe fit un genre à lui qu'il eut bientôt mis à la mode. La compoſition des morceaux de ce genre exigeant moins de force de tête, moins de génie & de ſcience; & leur exécution étant auſſi moins ſavante & plus facile, on n'entendit plus, on n'aima plus que ſes *concertos*, ou ceux de ſes imitateurs. Quoiqu'il ne ſoit pas le premier qui ait, pour dernier mouvement, employé les rondeaux, c'eſt lui qui en a fait un plus fréquent & plus agréable uſage, & c'eſt à lui, ſur-tout, que nous devons ce troiſième changement dans la forme du *concerto*. Quelqu'agrément qu'on y ait trouvé d'abord, il faut convenir que l'abus qu'on en a fait donne preſque le droit de regretter qu'un maître ſi capable d'entraîner le goût du public l'ait habitué à ce genre futile & borné dont la répétition éternelle eſt pour tout véritable amateur une ſource de dégoût & d'ennui. Se faire une loi de terminer deux premières parties d'un caractère noble & ſublime, comme doivent l'être les premiers morceaux du *concerto*, par un petit rondeau dont le chant, preſque toujours, tient plutôt du caractère de la chanſon que de celui de la muſique, c'eſt comme ſi l'on finiſſoit nos grands opéras par un vaudeville, & ſi l'on faiſoit entendre un air des rues à la fin de Didon ou d'Iphigénie

Dans le fort de notre engouement pour cette muſique légère, &, comme on diſoit, à la portée de tout le monde, M. Viotti vint nous faire entendre un autre jeu, & des *concertos* d'un autre ſtyle. Elève du célèbre *Pugnani*, ayant, pour ainſi dire, ſucé dès l'enfance les grand principes de l'école de Tartini, ſon jeu & ſes compoſitions parurent également extraordinaires. Ce n'eſt pas ici le lieu de parler de ce jeu ſavant, large & ſublime, qui ſera mieux apprécié à l'article *violon*. Quant à ſes *concertos*, où brilloit une imagination féconde, une hardieſſe heureuſe, & toute la fougue de la jeuneſſe, modérée par un grand ſavoir & par un goût pur, mais noble, & qui n'avoit rien de petit & de meſquin, ils furent loin d'être goûtés d'abord comme ils le méritoient; mais lorſqu'il eut enfin vaincu ces prévenrions & ces réſiſtances que les partiſans d'un artiſte oppoſent toujours au ſuccès d'un autre, en raiſon de ſa ſupériorité, on reconnut que ce qui avoit paru bizarrerie n'étoit qu'invention & nouveauté; qu'il y avoit de la mélodie où l'on avoit refuſé d'en voir, parce qu'elle n'étoit pas vulgaire & triviale; que toutes les richeſſes de l'harmonie y étoient jointes à la beauté de l'ordonnance & du deſſin, & la connoiſſance la plus approfondie de l'inſtrument principal à celle des effets de l'orcheſtre. On fut ſur-tout enchanté de ces beaux adagios, que leur auteur exécutoit avec une perfection dont on avoit depuis long-temps perdu l'idée, & qui rendoit au *concerto* toute ſa dignité. S'il céda quelquefois au goût du public pour les rondeaux, ce ne fut ni toujours, ni ſans donner même à ce petit genre une ſorte d'élévation & de nobleſſe.

Telles ſont les révolutions qu'a éprouvées la plus grande & la plus noble des compoſitions inſtrumentales. Son caractère paroit fixé déſormais, & ne pourroit peut-être plus changer ſans y perdre. Je n'ai parlé que des *concertos* pour le violon, parce qu'ils ont été les premiers, long-temps les ſeuls, & que ceux qu'on a faits enſuite pour d'autres inſtrumens ont été deſſinés entièrement ſur le même modèle. Le jeu des inſtrumens s'eſt tellement perfectionné, qu'il n'en eſt aucun maintenant qui n'ait la prétention de briller dans un *concerto*. Le clavecin eut de bonne heure ce privilège, qu'il a conſervé avec juſtice, ou plutôt qu'il a tranſmis au piano forte. La flûte, le haut-bois, la clarinette, ont depuis long-temps leurs *concertos*. Le cor même a les ſiens; & le triſte baſſon n'a pas voulu céder cet avantage. J'ai entendu le neveu du grand Stamitz jouer ſupérieurement des *concertos* d'alto-viola; ceux de violoncelle ont fait la réputation de plus d'un artiſte célèbre; & l'on en a enfin compoſé pour la contre-baſſe.

(*M. Ginguené.*)

CONCERTO-GROSSO. C'eſt le titre que l'on donnoit dans le ſiècle dernier, & au commencement de celui-ci, à des ſymphonies avec un violon *principal* & d'autres parties, ſoit obligées, ſoit ſimplement *ripiene*. Ces pièces ont été les premiers modèles de ce que nous appellons aujourd'hui *concerto*. Dans les *concerti-groſſi* le violon principal ſe nommoit *violino di concertino*; on diſtinguoit par la même dénomination l'inſtrumen iſte qui jouoit le *ſolo*, du ſimple ſymphoniſte que l'on nommoit *violino di groſſo*. Les *concerti groſſi* de Corelli, de Geminiani, de Vivaldi ont fait dans leur temps les délices des amateurs, & j'ai vu des artiſtes modernes rendre juſtice au mérite de ces compoſitions.

(*M. Framery*)

CONCORDANT, ou *Baſſe-Taille*, ou *Baryton*; celle des parties de la muſique qui tient le milieu entre la taille & la baſſe. Le nom de *concordant* n'eſt guère en uſage que dans les muſiques d'égliſe, non plus que la partie qu'il déſigne. Par-tout ailleurs cette partie s'appelle baſſe-taille & ſe confond avec la baſſe. Le *concordant* eſt proprement la partie qu'en Italie on appelle *tenor*. (Voyez *Parties*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONCORDANT. Le *concordant* eſt proprement la partie qu'en Italie on appelle *Baritono*. Le *tenor* eſt proprement la taille. Il y a dans les voix de *taille* deux eſpèces de timbres très-diſtincts; l'un plus aigu, l'autre plus grave. Le *concordant* eſt l'eſpèce de voix qui, formée des ſons graves de la taille & des ſons aigus de la baſſe, ſemble les réunir l'une & l'autre. C'eſt ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*.

Il n'eſt pas plus exact de dire que le *concordant* ne ſoit employé que dans la muſique d'égliſe. Beaucoup de chanteurs ſur nos théâtres, n'ayant pas une baſſe-taille décidée, ſont regardés comme des *concordans*. (*M. Framery.*)

CONCORDANT. A l'opéra de Paris & dans les concerts, on donne proprement à la baſſe le nom de *baſſe-taille*, & quelquefois celui de *baſſe-contre*, lorſqu'elle deſcend fort bas; & on appelle *concordant*, la voix moyenne entre la taille & la baſſe-taille. La clef du *concordant* eſt la clef de *fa* ſur la troiſième ligne; celle de la taille eſt la clef d'*ut* ſur la quatrième; & celle de la baſſe-taille, la clef de *fa* ſur la quatrième.

(*Dalembert.*)

* La clef de *fa* ſur la troiſième ligne n'étant plus aujourd'hui d'uſage, le *concordant* chante, comme la baſſe, ſur la quatrième ligne.

CONCOURS. *ſ. m.* Aſſemblée de muſiciens & de connoiſſeurs autoriſés, dans laquelle une place vacante de maître de muſique ou d'organiſte eſt emportée, à la pluralité des ſuffrages, par celui qui a fait le meilleur motet, ou qui s'eſt diſtingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en uſage autrefois dans la plupart des cathédrales; mais dans ces temps malheureux, où l'eſprit d'intrigue s'eſt emparé de tous les états, il eſt naturel que le *concours* s'aboliſſe inſenſiblement, & qu'on lui ſubſtitue des moyens plus aiſés de donner à la faveur ou à l'intérêt le prix qu'on doit au talent & au mérite.

(*J. J. Rouſſeau*)

* Malgré le ſarcaſme de Rouſſeau, le *concours* eſt encore en uſage dans les égliſes de France où il y a des orgues ou de la muſique; & les places de muſiciens d'orcheſtre aux théâtres de Paris ne ſe donnent guères qu'au *concours*.

(*M. Framery.*)

CONDUIT. *ſ. m* En latin *conductus*, ancien ſynonyme de *motet*. C'étoient des morceaux de muſique à pluſieurs parties, différens de la muſique d'égliſe, en ce que celle-ci avoit toujours pour baſſe le plain-chant, qui formoit la partie principale ſur laquelle étoit deſſinée l'harmonie des autres parties; au lieu que dans le *conductus* & le *motettus*, le compoſiteur créoit lui-même un chant qui ſervoit de fondement au contre-point.

Francon, dans ſon traité *de Muſicâ menſuratâ*, chap. V, après avoir donné des préceptes pour mettre des parties ſur le plain-chant, ajoute: *in* conductis *aliter eſt operandum; quia qui valt facere* conductum *primùm cantum invenire debet pulchriorem quàm poteſt, deinde uti debet illo ut de tenore, faciendo diſcantum.* Et dans le chapitre ſuivant: *Et nota quòd in his omnibus idem eſt modus operandi, excepto in* conductis; *quia in omnibus aliis primò accipitur cantus aliquis priùs factus, qui tenor dicitur, eò quòd diſcantum tenet, & ab ipso ortum habet. In* conductis *verò non ſic, ſed fiunt ab eodem cantus & diſcantus.*

Peut-être cette eſpèce de muſique fut-elle appellée *conductus* à cauſe de la partie de chant qui ſervoit de ſujet, de thème, de guide au contre-point, & qui *conduiſoit* les autres parties.

Ce mot ſe rencontre ſouvent dans les écrivains du treizième ſiècle. Eudes, archevêque de Rheims, vers l'an 1250, parle des *conduits* & des *motets*, comme d'un genre léger, badin, & peu digne des ſolemnités de l'égliſe; ſans doute, parce que n'étant pas compoſés ſur le plain-chant, ces morceaux de muſique offroient déjà des inflexions & des modulations qui paroiſſoient étrangères à la gravité & à la ſimplicité du culte. Il ſe vante d'avoir réformé cet abus. *In feſto S. Joannis & innocentium nimiâ jocoſitate & ſcurrilibus cantibus utebantur, ut poſte farſis*, CONDUCTIS, *motulis. Præcepimus quòd honeſtiùs & cum majori devotione alias ſe haberent.*

On trouve dans le continuateur de Ducange le mot *conduit* pris dans ce ſens.

> De bien chanter étoit ſi duis
> Que chanſonnettes & *conduis*,
> Chante ſi affaitéement, &c.

(*M. Ginguené.*)

CONDUITE. *ſ. f* C'eſt, dans un morceau de muſique, l'art d'agencer une idée principale avec les idées acceſſoires; de ramener le motif à propos, ſans en abuſer; d'enchaîner ſes modulations, en ne leur donnant ni trop, ni trop peu d'étendue. C'eſt dans la *conduite* ſur-tout qu'on reconnoit un compoſiteur qui poſſède ſon art & qui eſt né pour lui. Le vulgaire appelle muſique ſavante celle où ſont entaſſés des accords bizarres, dont l'harmonie eſt recherchée & la marche peu naturelle: les véritables muſiciens ne regardent comme muſique ſa-

Digitized by Google

vante que celle qui eſt bien *conduite*. Mais dans ce ſens, c'eſt un éloge, & dans le premier, c'eſt une expreſſion de blâme. Comme ſi le ſavoir pouvoit jamais être un défaut! Pour qu'un morceau de muſique ſoit bien *conduit*, il faut n'y pas multiplier les idées acceſſoires, car elles empêchent de ſaiſir le motif principal. On manque également de *conduite* par la monotonie & le défaut d'imagination. C'eſt l'art de bien *conduire* un deſſin qui en donne la juſte meſure & fait éviter les longueurs. Cet art eſt le fruit de la réflexion & de l'expérience.

On a reproché à la muſique de Gluck de pécher par la *conduite*. Ce reproche eſt quelquefois juſte pour celle où il emploie la parole, & dans laquelle ſes motifs manquent quelquefois de développemens; mais la plupart de ſes morceaux de ſymphonie ſont parfaitement deſſinés. L'ouverture d'Iphigénie en Aulide eſt un chef-d'œuvre de *conduite*. C'eſt auſſi le mérite particulier du célèbre Haydn.

(*M. Framery.*)

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *conjoint* eſt, dans l'ancienne muſique, celui dont la corde la plus grave eſt à l'uniſſon de la corde la plus aiguë du tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſous de lui; ou dont la corde la plus aiguë eſt à l'uniſſon de la plus grave du tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſus de lui. Ainſi dans le ſyſtème des Grecs, tous les cinq tétracordes ſont *conjoints* par quelque côté; ſavoir, 1°. le tétracorde méſon *conjoint* au tétracorde hypaton; 2°. le tétracorde ſynnéménon *conjoint* au tétracorde méſon; 3°. le tétracorde hyperboléon *conjoint* au tétracorde diezeugménon: & comme le tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout ſix tétracordes; c'eſt-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le ſyſtème, ſi le tétracorde méſon étant *conjoint* par ſes deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONJOINT. *adj.* Le ſyſtème de la muſique ancienne étoit compoſé de quatre tétracordes, *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la*, *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la*, dont le premier & le ſecond, ainſi que le troiſième & le quatrième étoient *conjoints*, c'eſt-à-dire, avoient la corde *mi* commune; au lieu que le ſecond & le troiſième étoient diſjoints, & n'avoient point des cordes communes, puiſque le ſecond finiſſoit par le ſon *la*, & le troiſième commençoit par le ſon *ſi*. (Voyez *Gamme*.)

(*D'alembert.*)

CONJOINT. Parmi nous, *conjoint* ſe dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés *conjoints* ceux qui ſont tellement diſpoſés entr'eux, que le ſon le plus aigu du degré inférieur ſe trouve à l'uniſſon du ſon le plus grave du degré ſupérieur. Il faut de plus qu'aucun des degrés *conjoints* ne puiſſe être partagé en d'autres degrés plus petits, mais qu'ils ſoient eux-mêmes les plus petits qu'il ſoit poſſible; ſavoir, ceux d'une ſeconde. Ainſi ces deux intervalles *ut re* & *re mi*, ſont *conjoints*; mais *ut re* & *fa ſol* ne le ſont pas, faute de la première condition; *ut mi* & *mi ſol* ne le ſont pas non plus, faute de la ſeconde.

Marche par degrés *conjoints* ſignifie la même choſe que marche diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONJOINT. J'avoue que je n'entends rien du tout à la définition de Rouſſeau, (depuis ces mots *parmi nous*) & cela vient, ce me ſemble, de ce qu'il emploie *intervalle* & *degré* comme ſynonimes. *Conjoint*, ſelon lui, ſe dit d'un intervalle ou degré. Mais l'intervalle étant ce qui ſépare deux degrés, & les degrés étant les deux points extrêmes d'un intervalle, il eſt impoſſible de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. Un intervalle *conjoint* me paroît une expreſſion vide de ſens.

« On appelle *degrés conjoints*, continue-t-il, » ceux qui ſont tellement diſpoſés entr'eux, que » *le ſon le plus aigu du degré inférieur* ſe trouve » à l'uniſſon du *ſon le plus grave* du degré ſupé» rieur. » Rouſſeau ſuppoſe donc qu'un ſeul degré contient deux ſons, dont l'un eſt plus grave & l'autre plus aigu.

Les mots *échelle*, *degré*, ſont métaphoriques: qu'on me permette de les ramener à leur ſignification propre & de les préſenter ſous une image vulgaire. La gamme, étant formée de ſons qui ſe ſuivent immédiatement en montant toujours, a été figurée ſous le nom d'une *échelle*, (ou eſcalier) compoſée de degrés ou d'échelons. Ce qui ſépare le premier degré du ſecond, du troiſième, du huitième, eſt ce qu'on appelle intervalle. L'intervalle eſt donc diviſible, mais le degré, mais l'échelon, ne l'eſt pas. On ne peut donc attacher qu'un ſon, & non pas pluſieurs à chacun de ces échelons.

« Il faut de plus qu'aucun des degrés *con*» *joints* ne puiſſe être partagé en d'autres degrés » plus petits, &c. »

En adoptant pour un moment la diviſibilité du degré que ſuppoſe Rouſſeau, & en ſubſtituant à ce mot, dans ſa phraſe, celui d'intervalle, ce qu'il avance ici ne ſera pas encore vrai; car *ut* & *re*, par exemple, qui ſont deux degrés *conjoints*, peuvent être partagés en d'autres degrés plus petits; ſavoir, *re b* & *ut ♯*. Il eſt vrai que ces cordes ne ſont pas de la gamme naturelle d'*ut* diviſée en échelle; mais c'eſt ce qu'il falloit dire.

« Ainſi ces deux intervalles *ut re* & *re mi* ſont » *conjoints*, mais *ut re* & *fa ſol* ne le ſont pas, » faute de la première condition. »

C'eſt là ce que je ne ſaurois entendre. Aſſurément *ut re fa ſol*, comparés entre eux quatre, ne ſont pas *conjoints*: *re* & *fa* ne le ſont pas; mais

ut & *re*, mais *fa* & *ſol* le ſont, & il me ſemble que, pour ſavoir ſi des degrés ſont *conjoints* ou non, c'eſt de deux en deux qu'il faut les comparer.

En un mot, la gamme eſt compoſée de ſept degrés. Ceux qui ſe ſuivent immédiatement dans l'ordre de l'échelle ſont *conjoints*. Ceux qui ne ſe ſuivent pas immédiatement dans cet ordre ſont diſjoints.

Ainſi *ut re*, *re mi*, *ſol la*, *ſi ut*, comparés de deux en deux, ſont des degrés *conjoints*; *ut mi*, *mi ſol*, ſont diſjoints.

Je ne puis m'empêcher de croire que cette explication eſt plus ſimple & beaucoup plus claire.

(*M. Framery.*)

CONJOINTES. *ſ. f.* Tétracorde des *conjointes*. (Voyez *Synnéménon.*) (*J. J Rouſſeau.*)

CONNEXE *adj.* Terme de plain-chant (Voyez *Mixte.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CONQUE. Les anciens ſe ſervoient de cette coquille au lieu de trompette, comme il eſt clair par une quantité de paſſages des poëtes.

(*M. de Caſtilhon.*)

CONSÉQUENTE. *ſ. f.* En italien *conſeguente* ou *conſeguenza*. C'eſt ainſi qu'on appelle, dans les canons, les fugues, & tous les morceaux où l'on pratique l'imitation, la partie qui *ſuit* la première & qui en imite note à note le chant & les mouvemens. Cette première s'appelle en italien *la guida*. Les François emploient plus ordinairement pour cette première les dénominations de motif, deſſin, ſujet, demande, propoſition; & pour la ſeconde, réponſe ou réplique. Les mots *conſéquente* ou *conſéquence*, nous paroiſſent donner une idée plus juſte de la rigueur avec laquelle cette ſeconde partie doit ſuivre la première dans l'imitation.

(*M. Framery.*)

CONSERVATOIRE. *ſ. m.* (*Ital.* Conſervatorio.) C'eſt le nom qu'on donne en Italie aux écoles publiques de muſique, ſans doute parce qu'elles ſont deſtinées à propager cet art & à le *conſerver* dans toute ſa pureté.

Les *conſervatoires* ſont des fondations pieuſes, des hôpitaux entretenus par de riches citoyens, les uns en faveur des enfans trouvés, les autres pour des orphelins ou des enfans de parens pauvres. Il y ſont logés, nourris, entretenus, inſtruits gratuitement. On y admet auſſi des élèves qui paient penſion, de ſorte que toutes les claſſes de citoyens peuvent y aller chercher une éducation muſicale, qu'on préfère de beaucoup aux leçons particulières. S'annoncer pour élève d'un *conſervatoire*, c'eſt donner une préſomption favorable de ſon talent.

Il eſt à remarquer que les théâtres & les égliſes tirent également des *conſervatoires* les ſujets dont ils ont beſoin. Les mœurs de l'Italie ne ſont point bleſſées de faire ſervir les derniers de la charité à former des acteurs & des actrices, & tel élève, peut-être choiſir un état, peut balancer quelques jours s'il ſera métier de chanter l'opéra bouffon ou la meſſe.

Il y a trois *conſervatoires* à Naples, pour les garçons; il y en avoit quatre à Veniſe, pour les filles. Ceux de Naples ſont, *S. Onofrio*, *la Pietà*, & *Santa Maria di Loretto*. Ce dernier, le plus fameux, conſerve le ſouvenir d'avoir eu pour maîtres *Leo* & *Durante*, & d'avoir formé pour élèves, les *Traëtta*, *Piccinni*, *Sachini*, *Guglielmi*, *Anfoſſi*, *Paiſiello*, &c.

Il y a environ 90 élèves à *S. Onofrio*, 120 à *la Pietà*, & 200 à *Santa Maria di Loretto*.

Chacun d'eux a deux maîtres principaux, dont l'un enſeigne la compoſition, & l'autre l'art du chant. Il y a en outre, pour les inſtrumens, des maîtres externes, qu'on appelle *Maeſtri Secolari*; ils enſeignent le violon, le violoncelle, le clavecin, le haut-bois, le cor, &c. Un maître pour chaque inſtrument; mais ſeulement pour les inſtrumens uſités dans les orcheſtres.

On admet les enfans aux *conſervatoires*, depuis l'âge de huit ou dix ans juſqu'à vingt. Il y ſont engagés ordinairement pour huit ans, à moins qu'ils n'y ſoient entrés dans un âge un peu avancé; mais alors leur admiſſion eſt aſſez difficile, & elle n'a lieu même que dans le cas où ils ſeroient déja bons muſiciens.

Lorſque les jeunes gens ont paſſé quelque-temps au *conſervatoire*, ſi on ne leur découvre pas de diſpoſitions, on les renvoie pour faire place à d'autres. Quelques-uns de ceux qui ont fini leur temps y reſtent pour enſeigner les plus jeunes, mais alors ils ſont libres, & peuvent ſortir quand il leur plaît.

On demandera peut-être comment un ſeul maître pour la compoſition, comment un ſeul pour le chant, peuvent donner leçon à deux cents élèves. On pourra croire qu'un grand nombre paſſe ſouvent plus de huit jours ſans en recevoir; on ſe tromperoit. Chaque écolier reçoit chaque jour une leçon au moins d'une heure, dans chaque genre, & voici comment on s'y prend:

Le maître choiſit quatre ou cinq des plus forts élèves: il les exerce tour-à-tour en préſence l'un de l'autre avec le plus grand ſoin. Quand cette leçon eſt donnée, chacun des élèves qui l'a reçue la rend à ſon tour à quatre ou cinq autres d'une claſſe inférieure, & ſous l'inſpection du maître. Ces ſeconds écoliers en font autant, & la leçon ſe propage ainſi juſqu'aux derniers rangs. Parmi tous les avantages ſenſibles de cette méthode, il faut diſtinguer ceux ci, qu'en même-temps que les élèves s'inſtruiſent dans l'art muſical, ils apprennent à

Digitized by Google

enſeigner les autres ; qu'ils ne peuvent écouter légèrement les préceptes qu'on leur donne ſans que le maître s'apperçoive à l'inſtant même de leur négligence ou de leur diſtraction, & que les principes de l'art ainſi reçus & rendus au même moment ſe gravent dans leur eſprit de manière à ne jamais s'en effacer.

Les élèves des *conſervatoires* ont de temps en temps des exercices où l'on admet des auditeurs. Ils conſiſtent en concerts, en *oratori*, & même en petits opéras, compoſés & exécutés par eux-mêmes. Ils font auſſi le ſervice des égliſes, ce qu'on appelle *Funzioni* ; ils y chantent des meſſes, des pſeaumes, des oratoires, & ce qu'ils gagnent retourne à la maiſon. C'eſt un de ſes revenus, & il eſt beaucoup plus conſidérable qu'il ne pourroit l'être en France ; il n'y a preſque pas d'égliſe en Italie qui n'ait de la muſique.

Leur régime intérieur offre encore des particularités remarquables. Ils ſont tous vêtus en uniforme, les uns en bleu, les autres en blanc. Ils couchent tous & étudient dans la même ſalle. On conçoit difficilement comment ils peuvent s'entendre en exécutant chacun des morceaux d'un mouvement, d'un ſtyle & dans un ton différens. M. Burney, auteur Anglois d'une hiſtoire générale de la Muſique, & qui a entrepris pour cet objet un voyage en Italie, publié en 1771, fait une deſcription curieuſe de ſa viſite au *conſervatoire* de *S. Onofrio*. On ſera peut-être bien aiſe d'en trouver ici la traduction.

« J'allai ce matin, dit-il, (vendredi 31 octobre » 1770) à ce *conſervatoire* pour viſiter les ſalles » où ces jeunes gens étudient, couchent & mangent. » Sur le pallier du premier étage étoit un joueur » de trompette, faiſant crier ſi fort ſon inſtrument » qu'il étoit prêt d'en crever. Au ſecond étoit » un cor beuglant à-peu-près de la même manière. » Dans la ſalle commune des études étoit un » *concert Hollandois*, conſiſtant en ſept ou huit » clavecins, un plus grand nombre de violons & » diverſes voix, tous exécutant des choſes dif- » férentes & en différens tons. D'autres élèves » écrivoient dans la même ſalle ; mais comme » il étoit fête, un grand nombre de ceux qui » travaillent ordinairement dans cette ſalle en » étoient alors abſens. Il peut être convenable pour » la maiſon de les réunir ainſi tous enſemble ; » cela doit accoutumer les élèves à être fermes » ſur leur partie, quelle que ſoit celle qu'ils » entendent exécuter en même-temps ; ils » doivent encore y gagner de la vigueur, étant » obligés de jouer fort pour s'entendre eux-mêmes ; » mais au milieu d'une telle confuſion, de cette » diſſonance perpétuelle, il eſt abſolument im- » poſſible qu'ils donnent à leur exécution un » certain degré de délicateſſe & de fini ; de-là » cette dégoûtante rudeſſe ſi remarquable dans » leurs exercices publics, & ce manque abſolu de » goût, de netteté, d'expreſſion qu'on reproche » à ces jeunes muſiciens, juſqu'à ce qu'ils les aient » acquis ailleurs.

(On pourroit obſerver à M. Burney que ce n'eſt peut-être pas une ſi mauvaiſe méthode de donner aux écoliers de la force avant de leur donner du goût. C'eſt leur affaire enſuite d'attraper d'eux-mêmes *cette délicateſſe & le fini* qu'il deſire, & qu'ils ne manquent guères de trouver, comme l'expérience le prouve. Aſſurément on n'accuſe pas les muſiciens italiens, quoiqu'élevés preſque tous aux *conſervatoires*, de manquer de goût. En leur laiſſant le ſoin de s'en former un eux-mêmes, au ſortir des écoles, ils prennent une manière qui leur eſt propre. S'ils la recevoient des maîtres, ils ne ſeroient peut-être plus que des imitateurs. C'eſt le défaut des écoles de France ; on veut que les élèves montrent du goût, avant même de ſavoir ſolfier.)

» Leurs lits, qui ſont dans la même ſalle, leur » ſervent à placer leurs claveçins & les autres inſ- » trumens. De 30 à 40 jeunes gens qui étudioient » dans cette ſalle, je n'en pus trouver que deux » qui jouoient le même morceau. .... Les violon- » celles s'exerçoient dans une autre, & les flûtes, » haut-bois & autres inſtrumens à vent dans une » troiſième, excepté les trompettes & les cors, » qui ſont obligés de jouer ſur les degrés, ou ſur » le comble de la maiſon.

» La ſeule vacance pour toute l'année dans ces » écoles, eſt en automne, & ne dure que peu de » jours. Dans l'hiver, les jeunes gens ſe lèvent » deux heures avant le jour, & ne ceſſent d'étu- » dier depuis ce moment juſqu'à huit heures du » ſoir, excepté une heure & demie pour le temps » du dîner. Cette conſtance au travail pendant » pluſieurs années, jointe à leur génie naturel & » à de bons principes, doit en effet produire de » grands muſiciens. »

Les *conſervatoires* de filles, qui exiſtoient encore à Veniſe en 1771, étoient régis à-peu-près ſur le même plan. Leurs noms étoient l'*Oſpedale della Pietà* (*l'hôpital de la Pitié*) ; *le Mendicanti* (les *Mendiantes*) ; *le Incurabili* (les *Incurables*), & l'*Oſpedaletto di San Giovanni e Paulo* (le *petit hôpital de ſaint Jean & de ſaint Paul.*) C'eſt de ce dernier que Sacchini étoit maître en 1770. Ils étoient entretenus par les ſoins & aux dépens de riches amateurs, nobles, négocians & autres. Les filles, ſévérement tenues à l'égard des mœurs, y reſtoient ordinairement juſqu'à ce qu'elles fuſſent mariées. C'étoit une choſe curieuſe pour les étrangers qui aſſiſtoient à leurs concerts, d'entendre non-ſeulement tous les genres de voix, mais encore toutes les eſpèces d'inſtrumens exécutés par des femmes, ſans que le dur toucher de la contre-baſſe, ni les ſons rudes du cor & du baſſon effrayaſſent leurs poitrines délicates ni leurs foibles doigts.

Digitized by Google

C'eſt à ces établiſſemens que nous devons entre autres Meſdames Agujari & Sirmen, dont les talens prodigieux ſe ſont fait admirer en France, & dans toute l'Europe.

Nous avons donné quelque étendue à ces détails ſur les *conſervatoires*, non-ſeulement pour remplir notre but relativement à la partie hiſtorique, mais encore pour qu'on puiſſe profiter de ce qu'ils ont de bon pour un établiſſement du même genre, fondé à Paris depuis quelques années, & qui ſeroit ſuſceptible de beaucoup d'améliorations.

L'Ecole royale pour le Chant & la Déclamation a été établie au mois d'avril 1784. Elle eſt compoſée d'un directeur, de quatre maîtres de chant, trois maîtres de ſolfeges, un maître pour la déclamation parlée, deux maîtres pour la déclamation chantée, un pour la compoſition, deux pour le clavecin, un pour le violon, un pour la baſſe, un pour les armes, un pour la danſe, un pour la langue françoiſe, l'hiſtoire, la géographie, &c.; en outre pluſieurs jeunes gens qu'on appelle *maîtres de ſupplément*. Il n'y en a point pour la flûte, le haut-bois, le baſſon, le cor, la clarinette, &c. Quoique ces inſtrumens ſoient fort employés dans les orcheſtres, & qu'il y en ait très-peu à Paris. La plupart de nos joueurs d'inſtrumens à vent nous viennent d'Allemagne.

Cette foule de maîtres n'a pourtant à former qu'une trentaine d'élèves, & encore arrive-t-il que, faute d'un ordre bien établi dans la diſtribution des études, ou parce que l'attention des maîtres ſe porte naturellement ſur ceux qui ſont le plus avancés, les autres demeurent quelquefois dans l'oubli & vont pluſieurs jours de ſuite, matin & ſoir, à l'école, ſans pouvoir y trouver une leçon. Mais ce qu'il y a de plus dangereux, c'eſt la différence qui ſe trouve néceſſairement dans la manière de donner des leçons, quelque unanimité qu'on veuille ſuppoſer aux maîtres dans leurs principes. Cette différence ne ſert qu'à brouiller les idées des élèves & à retarder leurs progrès.

C'eſt un des grands inconvéniens de cette fondation de ne pas y loger les élèves, & ſuivre leur inſtruction depuis le matin juſqu'au ſoir. Avec une jeuneſſe naturellement diſſipée, ces perpétuelles allées & venues ſuffiſent pour détruire l'effet des meilleures leçons.

Pour les dédommager de l'entretien, on a imaginé de leur donner des appointemens, payés en partie par l'école, en partie par l'adminiſtration de l'Opéra, auquel la plupart de ces ſujets ſont deſtinés; mais il eſt preſque impoſſible d'éviter que ces appointemens ne ſoient proportionnés plutôt à la protection dont jouiſſent les jeunes gens qu'à leurs véritables beſoins, ou à leurs véritables talens.

Dès le moment qu'ils ſont appointés par l'Opéra, ils y ont leurs entrées; ils viennent par conſéquent s'y vouer à l'imitation avant d'être aſſez forts par eux-mêmes pour ſavoir s'en défendre. Ils y prennent particuliérement les défauts de nos chanteurs, car c'eſt toujours ce qu'on ſaiſit le plus facilement Eh! comment, en effet, éviteroient-ils d'imiter des défauts qui n'empêchent pas les applaudiſſemens, qui même quelquefois les excitent, & finiſſent par être conſacrés? Ainſi, loin de régénérer l'art du chant en France, comme il étoit à déſirer, cet établiſſement ne ſert qu'à perpétuer les vices de l'école françoiſe.

Ils étudient; mais comme on veut qu'ils entrent à l'Opéra le plutôt poſſible, ils n'étudient que des rôles d'opéra déjà au théâtre, & puiſque ces rôles doivent leur appartenir, il faut bien qu'ils les chantent comme on les a toujours chantés. On ſent combien cette méthode, qui ne permet aux élèves aucune idée propre, s'oppoſe au perfectionnement de l'art.

Ils n'ont point d'exercices publics; ainſi leurs maîtres ſont les ſeuls juges de leurs progrès. De-là, peu d'émulation. Le ſeul but des élèves eſt de ſavoir bien vite quelques rôles, pour être en état de débuter au premier beſoin.

Cette fondation eſt aux frais du gouvernement, ce qui n'eſt pas juſte, car les revenus du gouvernement ſont le réſultat de la contribution de tous les ordres de citoyens, & tous les ordres de citoyens ne s'intéreſſent pas également à la *conſervation* de l'art muſical. Il en réſulte d'ailleurs que les fonds de l'établiſſement ſont bornés & ne lui permettent pas une extenſion dont il auroit quelquefois beſoin.

Tels ſont les vices principaux d'une inſtitution formée dans des vues excellentes, & ce n'eſt pas la faute des chefs ſi l'effet ne répond pas à leurs bonnes intentions. Nous allons expoſer quelques idées ſur les améliorations dont nous la croyons ſuſceptible. Elles ſont tirées d'un mémoire qui fut publié en 1784, lors de ſa création.

L'Ecole de Muſique doit être ſous la protection immédiate du roi; mais aux frais des riches amateurs de l'art, & non à ceux du gouvernement.

Elle doit être dans une indépendance abſolue de tout ſpectacle; car elle doit ſervir à créer l'art du chant en France, avant de ſonger à former des acteurs pour l'Opéra.

Les élèves doivent y être nombreux, car ce n'eſt que dans un grand nombre qu'on peut eſpérer de trouver quelques ſujets vraiment capables de ſe diſtinguer. Le mémoire les porte à cent, dont trois quarts de garçons & le reſte de filles.

Il faut qu'ils ſoient entretenus de tout au *conſervatoire*, & ſuivre en ce point la forme de ceux d'Italie que nous avons rapportée plus haut, tant pour l'âge de l'admiſſion que pour la forme des études. Les garçons & les filles doivent être dans deux bâtimens ſeparés, & il faut veiller ſur leurs

Digitized by Google

mœurs avec la ſévérité la plus rigoureuſe. Sans les mœurs, la jeuneſſe ne ſauroit acquérir de véritable talent.

Les études qui leur conviennent ſont : 1°. l'art de lire, c'eſt-à dire, d'accentuer leur lecture pour ſervir de préliminaire à l'art de déclamer. 2°. D'écrire liſiblement & de copier la muſique. 3°. La danſe, ou plutôt l'art de marcher & de ſe préſenter avec grace. 4°. De lire la muſique & de s'accompagner au clavecin. 5°. Les élémens de la compoſition, étude que les élèves pouſſeront plus loin, ſi on leur trouve des diſpoſitions. 6°. Les inſtrumens d'orcheſtre. Le goût des diſciples & la ſagacité des maîtres déterminera celui des inſtrumens qui conviendra le mieux à chacun d'eux. On ne peut s'occuper de l'art du chant, proprement dit, qu'après l'âge de la mue, quand la beauté de leur organe, jointe aux autres qualités néceſſaires, permettra de les deſtiner au théâtre.

On ne peut pas eſpérer que cent élèves ſoient tous propres au théâtre, & quand cela ſeroit poſſible on en ſeroit fort embarraſſé. Nous n'avons pas aſſez de théâtres fixes en France, pour les regarder comme une reſſource, & il faut cependant s'occuper du ſort de ceux qui ne pourront pas y être deſtinés, & qui, ayant paſſé leur jeuneſſe au *conſervatoire*, ne ſont plus capables d'embraſſer un autre état. Les garçons deviendront des muſiciens d'orcheſtre, & les filles graveront de la muſique.

Cette derniere idée en amène une autre. Le *conſervatoire*, par ſes propres reſſources, peut élever un commerce de muſique très-conſidérable, & tel même qu'il envahiroit bientôt celui de toute la France. Il en réſulteroit un avantage double, ſavoir que ce commerce, très-lucratif quand il eſt fait en grand & bien entendu, pourroit ſuffire au ſoutien du *conſervatoire* & faciliter ſon extenſion, & qu'en même-temps il offriroit un état honnête & agréable aux ſujets qui ne pourroient convenir aux théatres.

Chaque élève, pour être admis à l'école de muſique, ſeroit préſenté par un protecteur qui paieroit une ſomme annuelle pour lui. Mais comme cette reſſource ſeroit fort incertaine, ſi on ne l'attendoit que de la bienfaiſance, il faudroit y joindre un motif plus intéreſſé. On établiroit donc dans cette école un ſpectacle muſical, exécuté par les ſeuls élèves, tant pour la partie vocale, que pour celle des inſtrumens. Ils y ſeroient des exercices trois fois la ſemaine, ſous les yeux de leurs protecteurs, intéreſſés à leur avancement. Aſſurément, ſi foible que pût être ce ſpectacle, il vaudroit bien ceux des boulevards, où l'on ſe porte en foule, & il auroit de plus un grand attrait d'amour-propre pour ceux qui l'auroient fondé.

Quant aux ouvrages qu'on y repréſenteroit, le mémoire que nous extrayons propoſe une idée qui nous paroît infiniment avantageuſe, & que nous allons citer.

« On ſe plaint tous les jours de la maniere dont » les ouvrages préſentés à nos théâtres ſont jugés ; » on convient qu'une ſimple lecture eſt un moyen » bien inſuffiſant pour apprécier une piéce dont » le mérite conſiſte ſouvent dans le mouvement » & les ſituations. C'eſt bien pis pour les pièces » en muſique : il faut abſolument les entendre. » Eh ! comment les juger à une répétition qui, » malgré les peines, les ſoins, l'argent qu'elle » coûte, eſt toujours mal faite ? Le *conſervatoire* » offre un remède à ces inconvéniens qui juſqu'ici » n'en avoient pas paru ſuſceptibles. On apportera » au *maître* la partition d'un opéra ſérieux ou » comique. S'il en juge la muſique aſſez correcte » pour être entendue, les élèves en *copieront eux-* » *mêmes* les rôles & les parties d'orcheſtre. Ils les » apprendront par cœur, & les répéteront entre » eux, ſous les yeux de l'auteur & du maître, » juſqu'à ce qu'il y ait aſſez d'enſemble pour en » donner une juſte idée. Alors ils en feront une ré- » pétition réelle devant les intéreſſés, c'eſt-à-dire, » les acteurs du théâtre auquel l'ouvrage eſt deſ- » tiné, & les protecteurs de l'école qui en ſeront » les véritables juges. Cette repréſentation, faite » avec tout l'appareil néceſſaire, par des jeunes » gens d'un talent foible encore, à la vérité, » mais exercé avec juſteſſe & avec goût, doit » faire juger avec certitude du mérite des paroles, » de la muſique, & de l'action théâtrale.

» Si l'ouvrage, ainſi exécuté, paroît trop foible » pour un grand ſpectacle, il reſtera au *conſer-* » *vatoire*, en dédommagement de ſes frais. Si, » au contraire, ce ſpectacle l'accepte, il paiera au » *conſervatoire* une certaine ſomme, pour les dé- » penſes de copie & de repréſentation ; ainſi, » outre les avantages que nos théâtres en tireront, » cette école ſervira encore à former de jeunes » auteurs, & à leur faire entendre l'effet de leurs » ouvrages, en leur épargnant, ainſi qu'aux » acteurs, le déſagrément des chûtes publiques, » & les dégoûts des répétitions. »

Tels ſont les ouvrages qui formeroient le répertoire de l'école. Mais ce ne ſeroient, dira-t-on, que de mauvaiſes pièces, puiſqu'on n'aura que le rebut des autres théâtres. On n'a de même aux *Variétés* & aux autres petits ſpectacles, que le rebut des autres théâtres, & cependant on s'en contente ; on y voit même quelques ouvrages eſtimés. Ceux qui reſteront au *conſervatoire* ſeront foibles, ſans doute, mais ils ſeront proportionnés à la force des élèves, à qui l'on ne demandera pas d'auſſi grands talens qu'à des acteurs formés.

Nous avons dit que les repréſentations ſe feroient devant les protecteurs de l'école. C'eſt à eux, ſelon le projet, qu'appartiendroient les loges. Chacun d'eux auroit la jouiſſance d'une loge de quatre places, du moment où leur protégé ſeroit admis.

Le parquet ſeroit occupé par des abonnés qui n'auroient aucun autre droit, & qui, en conſéquence, paieroient annuellement un prix beaucoup moindre.

A la fondation du *conſervatoire*, il ſeroit eſſentiel de joindre celle d'une académie. La muſique eſt le ſeul art en France qui n'en ait point, tandis qu'on trouve des aſſociations muſicales dans tous les autres pays. On n'objectera pas ſans doute notre *académie royale de muſique*: on ſait que c'eſt abuſivement que le ſpectacle de l'opéra porte ce titre, dont voici l'origine:

On appelle *académie* en Italie, la réunion d'un certain nombre de perſonnes dans des ſociétés particuliéres pour faire de la muſique; c'eſt ce que nous appellons *concert*. Ces mêmes perſonnes ſe raſſembloient auſſi pour repréſenter des piéces de théâtre, avant que des *entrepreneurs* en euſſent fait des ſpectacles publics. C'eſt à ce titre que *Lulli* obtient de Louis XIV, le privilége de l'opéra, *pour y repréſenter des ouvrages en muſique, ſur le modèle des académies d'Italie.* (Voyez *Académie royale de Muſique.*) Lulli en fit tout ſimplement un ſpectacle où l'on paye, & l'on ſent qu'il y a loin de-là à une aſſociation d'artiſtes & d'amateurs inſtruits, dont les aſſemblées ſeroient relatives à l'avancement de l'art.

Cette académie qui, pour la diſtinguer, porteroit le titre de ſociété philarmonique, ſeroit compoſée de trois claſſes d'académiciens. *Les honoraires*, c'eſt-à-dire, les cent protecteurs de l'école, qui auroient droit de préſence à toutes les aſſemblées générales, à celles où il ſeroit queſtion de réglemens en faveur de l'école. *Les amateurs*: cette claſſe ſeroit compoſée de tous les littérateurs & ſavans, qui, ſans profeſſer la muſique, auroient prouvé par leurs écrits des connoiſſances dans cet art; & celle *des profeſſeurs*, formée des compoſiteurs dramatiques les plus diſtingués, tant étrangers que nationaux. Ces trois claſſes réunies veilleroient au maintien de l'école, auroient inſpection ſur les études, & jugeroient les ouvrages qu'on y propoſeroit.

Forcés de ne donner qu'un ſimple apperçu de ce projet, & ne pouvant développer les moyens de l'auteur, il peut, ſans doute, à quelques égards, paroître d'une exécution difficile; mais nous croyons qu'on la trouvera plus aiſée, à meſure qu'on ſe donnera la peine d'y réfléchir, & qu'un *conſervatoire* établi ſur ce plan promettroit une foule d'avantages, qu'on ne peut raiſonnablement attendre de celui qui exiſte. (*M. Framery.*)

CONSONNANCE. *ſ. f.* C'eſt, ſelon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou pluſieurs ſons entendus à la fois; mais on reſtreint communément la ſignification de ce terme aux intervalles formés par deux ſons, dont l'accord plaît à l'oreille; & c'eſt en ce ſens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'intervalles qui peuvent diviſer les ſons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui faſſent des *conſonnances*; tous les autres choquent l'oreille & ſont appellés pour cela *diſſonances*. Ce n'eſt pas que pluſieurs de celles-ci ne ſoient employées dans l'harmonie; mais elles ne le ſont qu'avec des précautions dont les *conſonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également beſoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *conſonnances*; ſavoir, l'octave, la quinte, la douziéme qui eſt la répliqne de la quinte, la quarte, & l'onziéme qui eſt ſa réplique Nous y ajoutons les tierces & les ſixtes majeures & mineures, les octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *conſonnances* parfaites ſont l'octave, la quinte & la quarte; les imparfaites ſont les tierces & les ſixtes.

Les *conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *conſonnances* ſimples que la tierce & la quarte: car la quinte, par exemple, eſt compoſée de deux tierces; la ſixte eſt compoſée de tierce & de quarte, &c.

Le caractère phyſique des *conſonnances* ſe tire de leur production dans un même ſon; ou, ſi l'on veut, du frémiſſement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave, ou de douziéme qui eſt l'octave de la quinte, ou de dix-ſeptiéme majeure qui eſt la double octave de la tierce majeure, ſi l'on fait ſonner la plus grave, l'autre frémit & réſonne. A l'égard de la ſixte majeure & mineure, de la tierce mineure, de la quinte & de la tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même ſon.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon octave *ut*, à la quinte *ſol* de cette octave, à la tierce *mi* de la double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la premiére corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces ſons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'octave, la tierce majeure, & la quinte directe. Les autres *conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſavoir, la tierce mineure, du *mi* au *ſol*; la ſixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la ſixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *conſonnances*. Il s'agiroit de rendre raiſon des phénomènes,

1°. Le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez *Uniſſon.*) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes harmoniques, (voyez *ce mot*,) cela paroît une propriété du ſon qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer qu'avec des hypothèſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait juſqu'à préſent imaginée ſur cette matière eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

3°. A l'égard du plaiſir que les *conſonnances* font à l'oreille, à l'excluſion de tout autre intervalle, on en voit clairement la ſource dans leur génération. Les *conſonnances* naiſſent toutes de l'accord parfait, produit par un ſon unique, & réciproquement l'accord parfait ſe forme par l'aſſemblage des *conſonnances.* Il eſt donc naturel que l'harmonie de cet accord ſe communique à ſes parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or la nature qui a doué les objets de chaque ſens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un ſon quelconque fût toujours accompagné d'autres ſons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que ſi l'on preſſe la queſtion, & qu'on demande encore d'où naît le plaiſir que cauſe l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle eſt choquée du concours de tout autre ſon; que pourroit-on répondre à cela, ſinon de demander à ſon tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la roſe enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'eſt pas que les phyſiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications ſont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de ſolidité quand on les examine de près! Le lecteur en jugera par l'expoſé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils diſent donc que la ſenſation du ſon étant produite par les vibrations du corps ſonore, propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorſque deux ſons ſe ſont entendre enſemble, l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations ſont iſochrones, c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même temps, ce concours forme l'uniſſon, & l'oreille qui ſaiſit l'accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux ſons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera préciſément deux, & à la troiſième ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'octave, ſelon eux moins douce que l'uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *conſonnance.* Après vient la quinte dont l'un des ſons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſième vibration de l'aigu; enſuite la double octave, dont l'un des ſons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la quarte, les vibrations ſe répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la tierce majeure ſont comme 4 & 5, de la ſixte majeure comme 3 & 5, de la tierce mineure comme 5 & 6, & de la ſixte mineure comme 5 & 8. Au delà de ces nombres, il n'y a plus que leurs multiples qui produiſent des *conſonnances*, c'eſt-à-dire, des octaves de celles-ci; tout le reſte eſt diſſonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'uniſſon, & la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raiſon que les retours égaux des vibrations dans l'uniſſon & leur concours trop fréquent dans l'octave confondent, identifient les ſons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diverſité. Pour qu'elle puiſſe, avec plaiſir, comparer les ſons, il faut bien, diſent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles ſe confondent trop ſouvent, autrement au lieu de deux ſons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaiſir de la comparaiſon. C'eſt ainſi que du même principe on déduit à ſon gré le pour & le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtême, que la première vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais; & par conſéquent l'intervalle ſenſible devroit changer; la *conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la même. Enfin, il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux ſons d'une *conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'accord ſans ſe nuire mutuellement: choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

Mais ſans diſputer ſur tant de ſuppoſitions, voyons ce qui doit s'enſuivre de ce ſyſtême. Les vibrations ou les ſons de la dernière *conſonnance*, qui eſt la tierce mineure, ſont comme 5 & 6, & l'accord en eſt fort agréable. Que doit-il naturellement réſulter de deux autres ſons dont les vibrations ſeroient entr'elles comme 6 & 7? Une *conſonnance* un peu moins harmonieuſe, à la vé-

rité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons ; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait six, produisent une *consonnance* agréable, & que deux sons, dont l'un fait six vibrations pendant que l'autre en fait sept, produisent une dissonance aussi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée ; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée ! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports ? Pourquoi, par exemple, la dissonance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entièrement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces instruments seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord ? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances* ? Dans l'unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien ; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la quinte, & moins dans la tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le philosophe qui nous a donné des principes d'acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les sons qui les forment. Selon cet auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent composés, & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonnances ; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour auteur M. Estève, de la société royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques, & puisque tout son porte avec soi ses harmoniques ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le son principal, & le font perdre dans la grande vitesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son ; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques seront renforcés & mieux développés, les sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or, les *consonnances* ont cette propriété, que les harmoniques de chacun des deux sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-temps, & rendent ainsi plus agréable l'accord des sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* & l'autre, des dissonances qui sont dans l'ordre de la gamme ; & ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des *consonnances* on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous ses harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'harmonie, entre les deux sons de l'octave ; on voit que l'accord de la quinte ne conserve que trois harmoniques, que la quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septième mineure qui conserve son quatrième harmonique ; savoir, la tierce majeure de la troisième octave du son aigu.

Digitized by Google

De ces obſervations l'auteur conclut que, plus entre deux ſons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en ſera agréable, & voilà les *conſonnances* parfaites. Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame ſera ſatisfaite de ces accords; voilà les *conſonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne ſoit conſervé, les ſons ſeront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils ſeront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refuſera, & au lieu de l'adouciſſement qu'elle éprouvoit dans les *conſonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudeſſe ſoutenue, elle éprouvera un ſentiment d'inquiétude, déſagréable, qui eſt l'effet de la diſſonance.

Cette hypothèſe eſt, ſans contredit, la plus ſimple, la plus naturelle, la plus heureuſe de toutes: mais elle laiſſe pourtant encore quelque choſe à deſirer pour le contentement de l'eſprit, puiſque les cauſes qu'elle aſſigne ne ſont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la tierce mineure & la ſeptième mineure, comme réduites également à un ſeul harmonique, quoique l'une ſoit *conſonnante*, l'autre diſſonante, & que l'effet, à l'oreille, en ſoit très-différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faiſoit conſiſter dans les battemens, comme il n'eſt en nulle façon ſoutenable, & qu'il n'a été adopté de perſonne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il ſuffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot *battement*.

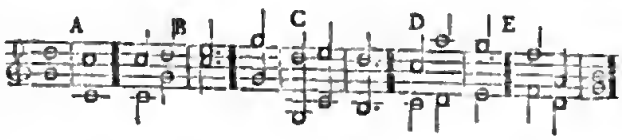
(*J. J. Rouſſeau.*)

CONSONNANCE. Nous n'avons qu'un mot à ajouter à cet article ſur la diviſion que l'on fait des *conſonnances* en parfaites & en imparfaites. Rouſſeau met la quarte au nombre des *conſonnances* parfaites; les Italiens, au contraire, la regardent comme diſſonance. (Voyez au mot *quarte* l'examen de cette queſtion.)

On défend de paſſer d'une *conſonnance* parfaite à une autre parfaite par mouvement ſemblable. Quelle en eſt la raiſon? Ne ſeroit-ce pas là un préjugé de vieille école dont on doive s'affranchir, comme on a fait de beaucoup d'autres? On mène tous les jours deux chants à l'octave & cela fait un fort bon effet. Ce n'eſt point de l'harmonie, dit-on. Eh! pourquoi le premier & le plus ſenſible des harmoniques du corps ſonore ne ſeroit-il pas de l'harmonie? Les Grecs, qui ne pouvoient manquer de l'employer très-fréquemment, n'en penſoient pas ainſi.

Deux quintes, par mouvement ſemblable, ſont en effet fort dures lorſqu'elles ſont iſolées; mais lorſque la baſſe & le deſſus font un mouvement harmonique, & que les quintes ſe font dans les parties intermédiaires, on les ſupporte très-bien.

Enfin, le paſſage de la quinte à l'octave eſt permis dans les cadences parfaites & finales, qui en faiſant preſſentir le repos, attirent toute l'attention de l'oreille, comme dans cet exemple: A



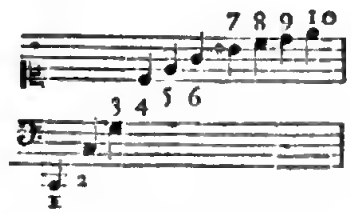
Pourquoi ne ſeroit-il pas de même permis ailleurs, & pourquoi les paſſages de l'octave à la quinte B & C ne le ſeroient-ils pas également? On en trouve mille exemples dans les compoſitions dramatiques des meilleurs maîtres; il eſt pourtant vrai que ces autres paſſages D & E ſont fort durs, mais on n'en voit pas la raiſon. C'eſt donc à l'oreille ſeule qu'il faut s'en rapporter à cet égard.

(*M. Framery.*)

CONSONNANCE. Ce terme, dans ſa ſignification originaire, déſigne un accord de pluſieurs tons (1) entendus à la fois, qui n'a rien de déſagréable: en ce ſens, c'eſt la même choſe que le terme *harmonie* exprimoit chez les Grecs. Mais pour l'ordinaire on n'entend par *conſonnance* que les accords de deux tons, qui plaiſent à l'oreille; & ce terme n'eſt alors employé qu'à déſigner les intervalles. La *conſonnance* tire ſon nom du ton le plus aigu de l'accord. Ainſi, quand on dit que la quinte eſt une des *conſonnances*, cela ſignifie que le ton qui eſt d'une quinte au-deſſus d'un autre ton, qu'on entend en même-temps, fait un accord agréable.

La théorie des *conſonnances* & des ſons agréables dépend de celle de l'harmonie & des ſons, & doit être traitée dans ces articles. Nous conſidérons ici les *conſonnances* principalement du côté de la pratique.

Pour mieux éclaircir ce que nous avons à dire ſur ce ſujet, il ſera néceſſaire de mettre ici ſous les yeux la ſuite des tons qui ſe ſuccèdent dans un ordre déterminé.



On obſervera dans la théorie des ſons, qu'en pinçant la corde qui donne le ſon de la note 1 on entend les tons de toutes les autres notes marquées ici, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Une oreille médiocrement exercée diſtingue aſſez clairement

(1) Dans tout cet article le mot corde ou *ſon* doit être ſubſtitué au mot *ton*.

dans ce ton 1, les tons 2, 3, 4, & même 5; mais les tons ſupérieurs ne ſe ſont ſentir qu'aux oreilles très-fines, & qu'un long exercice a rendu ſenſibles. Il faut encore remarquer ici que les chiffres marqués auprès des notes ci-deſſus indiquent le rapport des vibrations, ou la fréquence des oſcillations de chaque corde, rapportées a celles de la corde pincée

Cela poſé, il faut encore admettre, comme un fait conſtaté par l'expérience, que les intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, cela veut dire que l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, & la tierce mineme, forment des accords qui ne ſont point déſagréables; que ce ſont des *conſonnances*; qu'au contraire les tons 8 : 9, font une impreſſion ſur l'oreille qui lui déplait ſenſiblement; & qu'ainſi ils forment une diſſonance bien décidée.

Ajoutons à cela que le premier, le plus grand intervalle, 1 : 2, ou l'octave, a ſans contredit une harmonie plus parfaite que n'a le ſecond intervalle, 2 : 3, ou la quinte; que celle-ci eſt à ſon tour plus harmonieuſe que la quarte, ou l'intervalle 3 : 4. Il ſemble qu'on en pourra conclure que l'harmonie décroit à meſure que les intervalles des tons ſe rapprochent; ainſi en prenant la ſuite naturelle des intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c. à l'infini, qui ſont ſucceſſivement l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, la tierce diminuée, (l'intervalle 7 : 8, n'a point de nom déterminé) la ſeconde, &c. on s'apperçoit que plus le rapport des deux tons approche du rapport d'égalité, plus la diſſonance devient ſenſible. Elle commence à ſe faire ſentir dans l'accord de 8 : 9, & de-là elle continue à devenir de plus en plus déſagréable. Celle de 8 : 9, l'eſt moins que celle 9 : 10, & celle-ci eſt encore plus ſupportable que l'accord de 15 : 16.

Une autre obſervation qui confirme les précédentes, c'eſt que dans l'accord de deux inſtrumens ſemblables, par exemple de deux flûtes, la diſſonance devient plus déſagréable à meſure qu'on approche de l'uniſſon ou du rapport 1 : 1. L'intervalle 99 : 100, & plus encore celui de 999 : 1000, produit une diſcordance inſupportable, mais qui ſe réſout dans la plus agréable des *conſonnances* auſſi-tôt qu'on parvient à l'uniſſon.

D'après toutes ces obſervations, nous croyons pouvoir établir les propoſitions ſuivantes, comme autant de vérités fondées ſur une expérience indubitable.

1°. Que la plus parfaite des *conſonnances* eſt celle des deux tons également hauts, c'eſt-à-dire, l'uniſſon.

2°. Que la diſſonance la plus inſupportable eſt celle des deux tons qui ne diffèrent que très-peu de l'uniſſon, qui ſeroit, par exemple, dans le rapport de 99 à 100.

3°. Que le déſagrément de cette diſſonance s'affoiblit à meſure que les nombres qui indiquent le rapport des deux tons s'éloignent de l'égalité; en ſorte qu'enfin ce déſagrément ceſſe abſolument d'être ſenſible, lorſque l'intervalle des deux tons eſt parvenu à une certaine grandeur.

4°. Que dès que cet intervalle n'eſt pas plus petit que dans le rapport de 5 : 6, il n'y a plus de diſſonnance.

5°. Que dès ce même intervalle de 5 : 6, l'accord des deux tons plait déjà à l'oreille, & qu'à meſure que les deux nombres s'éloignent encore davantage du rapport d'égalité, la *conſonnance* en devient plus agréable.

6°. Que cet accroiſſement des degrés de *conſonnance* a néanmoins ſon *maximum*, au-delà duquel l'agrément de la *conſonnance* va en diminuant; & que ce *maximum* tombe préciſément ſur le rapport de 1 : 2; en ſorte que l'intervalle 1 : 3, ne fait déjà plus une ſi bonne *conſonnance* que celui de 1 : 2, bien que les nombres qui l'expriment s'éloignent davantage de l'égalité.

En reprenant donc, munis de ces obſervations, les intervalles des tons, dans le même ordre que la nature obſerve en produiſant le ſon; ſavoir:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c.

nous remarquerons que les limites qui ſéparent les *conſonnances* des diſſonances tombent ſur les intervalles 6 : 7 & 7 : 8; car l'accord de 8 : 9, fait une diſſonnance bien marquée, & celui de 5 : 6, eſt une *conſonnance* gracieuſe. Nous avons remarqué ailleurs (voyez *Accord parfait.*) qu'au jugement des oreilles les mieux exercées, l'intervalle 6 : 7, qui eſt dans l'harmonie moderne la *tierce diminuée*, eſt au nombre des *conſonnances*. A ce compte, ce ſeroit donc l'intervalle de 7 : 8 qui ſeroit la ligne de ſéparation entre les accords conſonnans & les diſſonans, & ce ſeroit le ſeul de tous les accords de deux tons duquel on ne ſauroit dire à laquelle des deux claſſes il appartient: l'harmonie eſt expoſée ici à la même incertitude qu'on retrouve dans toutes les choſes qui ne diffèrent qu'en degrés. Qui oſeroit déterminer le point précis où le grand finit, & où le petit commence; où l'on ceſſe d'être riche, & où l'on devient pauvre; où le bien-être ſe change en infortune? Il ne doit donc pas paroître étrange qu'il y ait dans la muſique un intervalle qui ne ſoit ni conſonnant, ni diſſonnant; heureuſement cet intervalle équivoque ne ſe trouve pas ſur notre échelle de muſique.

Le domaine des *conſonnances* ſeroit donc fixé, par les remarques précédentes, juſqu'à un degré de certitude aſſez vraiſemblable, & nous pouvons poſer pour principe que la tierce diminuée 6 : 7,

Digitized by Google

eſt la plus imparfaite, & que l'octave 1 : 2, eſt la plus parfaite des *conſonnances*; qu'ainſi leur domaine s'étend d'un de ces intervalles à l'autre.

Les intervalles qui excèdent l'octave, tels que le rapport de 1 : 3, & tous les autres de ce genre, n'exigent aucune conſidération particulière; car puiſqu'avec le ton 1, on entend auſſi ſon octave 2, il eſt clair que l'intervalle 1 : 3, & qu'en général tout intervalle qui paſſe l'octave, eſt ſemblable à l'intervalle qui réſulteroit d'un ton inférieur élevé à ſon octave; ainſi l'intervalle compoſé 4 : 9 eſt de la même nature que l'intervalle ſimple 8 : 9. Il ſeroit par conſéquent ſuperflu d'étendre le domaine des *conſonnances* au-delà de l'octave; & nous pouvons les renfermer toutes entre les deux limites de la tierce diminuée & de l'octave, entre les deux rapports $\frac{5}{7}$ & $\frac{1}{2}$.

Mais il ſemble qu'on pourroit conclure de cette aſſertion, que tout intervalle moindre que l'octave, & plus grand que la tierce diminuée, devroit néceſſairement faire une *conſonnance*. Auſſi cette concluſion ſeroit-elle juſte ſi ce n'étoit la circonſtance particulière qu'il ne faut point perdre de vue; ſavoir, que tout ton fondamental fait entendre en même-temps ſon octave & ſa quinte d'une manière très-ſenſible. Ceci met une reſtriction importante à la règle des *conſonnances*, & nous fait comprendre pourquoi l'accord de ſeptième, quoique contenu dans l'étendue des intervalles conſonnans, fait une diſſonance; c'eſt que la ſeptième ne fait pas cette diſſonance avec le ton fondamental, mais avec ſon octave, dont l'intervalle n'eſt que d'une ſeconde. Si, par exemple, l'accord de *ut ſi* eſt diſcordant, c'eſt parce qu'avec le ſon *ut* touché, on entend ſon octave *ut*, & que l'intervalle *ſi ut* eſt moindre que de 6 à 7. Ainſi, pour renfermer l'exception dans la règle, il faut dire que *les intervalles plus grands que dans le rapport de 6 à 7 ſont conſonnans, lorſqu'ils ne ſe rapprochent pas trop du rapport de 1 à 2.*

Pour déterminer juſqu'à quel point ces intervalles peuvent ſe rapprocher du rapport 1 : 2, ſans ceſſer d'être conſonnans, exprimons ce rapport par des nombres plus grands; ſuppoſons-le comme 6 à 12, & concevons qu'entre la plus baſſe corde d'une octave 6 & la plus haute 12, il y ait un certain nombre de cordes intermédiaires, par exemple onze; ces cordes ſeront déſignées par les nombres ſuivans :

$6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$;

Il eſt évident que les *conſonnances* commenceront à la corde 7, & que la dernière touchera ſur la corde 10, parce que les ſuivantes feroient une diſſonance, non avec la corde 6, mais avec ſon octave 12. Car l'intervalle $10\frac{1}{2}$: 12, ou 21 : 24 eſt plus petit que celui de 6 à 7.

Mais afin de nous rapprocher davantage de la connoiſſance pratique, repréſentons-nous le ſyſtême des tons, tel qu'il eſt uſité dans la muſique moderne, & appliquons-y les obſervations précédentes : voici d'abord le tableau de ce ſyſtême :

ut, *ut*♯, *re*, *re*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *ſol*, *ſol*♯,
1 $\frac{24}{25}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{27}{25}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{18}{25}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{16}{25}$

la, *ſi b*, *ſi*, *ut*.
$\frac{16}{25}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{8}{15}$ $\frac{1}{2}$

Ici le domaine des *conſonnances* s'étend depuis le ton *re dièze* juſqu'au *ſi bémol*. En effet, l'intervalle *ut re dièze* eſt déjà un peu plus grand que de 6 à 7, & l'intervalle *ſi b ut*, ou $\frac{9}{16} : \frac{1}{2}$ qui eſt 8 : 9, eſt plus petit que le rapport 6 : 7; ainſi chacun des ſept tons *re*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *ſol*, *ſol*♯, & *la*, doivent faire *conſonnance* avec le ton *ut*.

Mais eſt-il bien vrai que tous les tons de notre échelle, compris entre les tons *re* & *ſi b*, faſſent accord de *conſonnance* avec *ut*, comme cela devroit être, d'après les principes que nous venons d'établir? C'eſt ce qu'on ne ſauroit affirmer, puiſque chacun ſent la diſſonance du triton *ut fa dièze*, & de la fauſſe quinte *fa dièze ut*. Cependant il ne paroît pas qu'il y ait ici une diſſonnance immédiate entre le ton *fa dièze* & le ton *ut*, ni entre les tons *ut* & *fa dièze*; la diſſonance eſt entre le ton ſupérieur *fa* ♯ ou *ut* & le ſemi-ton qui le ſuit *ſol* ou *ut dièze*, parce que ce ſemi-ton eſt la quinte du ton inférieur *ut* ou *fa dièze*, & qu'avec le ton touché on entend toujours ſa quinte. Or, nous avons vu qu'un intervalle de ſemi-ton fait une diſſonance très-ſenſible. Ainſi la quinte juſte étant ſentie, exclut néceſſairement le triton, ou la quarte ſuperflue & la fauſſe quinte, qui, par cette raiſon, doivent être rangées toutes les deux dans la claſſe des diſſonances.

Par la même raiſon, il faudroit dire que la quarte & la ſixte ſont auſſi diſſonances avec le ton *ſol*, & cependant ces deux intervalles ſont généralement admis au rang des *conſonnances*; mais ce n'eſt que dans le renverſement, & jamais à l'égard du véritable ton fondamental, comme on le montrera dans les articles de ces deux accords.

On peut donc établir pour règle générale qu'afin qu'un ton quelconque faſſe une *conſonnance* complette avec le ſon fondamental, il faut de plus qu'il faſſe *conſonnance* avec l'octave & la quinte de ce même ſon. Or, puiſque la tierce diminuée, ou l'intervalle 6 : 7 eſt le plus petit des intervalles conſonnans, il en réſulte que la *conſonnance* du ton fondamental doit faire au moins un intervalle de 6 : 7, avec l'octave & la quinte de ce ton, & qu'ainſi la ſixte même n'eſt une *conſonnance* admiſſible, qu'autant qu'on peut affoiblir la ſenſation de la quinte.

Digitized by Google

Remarquons encore ici qu'un ton qui n'eſt pas dans l'échelle diatonique du mode principal, fût-il d'ailleurs conſonnant, devient une eſpèce de diſſonance à l'égard du mode auquel ce ton eſt étranger.

Il réſulte de ce que nous avons dit juſqu'ici, que les intervalles conſonnans ſont l'octave, la quinte, la tierce, la quarte & la ſixte. On nomme *conſonnances parfaites*, l'octave, la quinte & la quarte, parce qu'elles n'admettent ni majorité, ni minorité, ſans ceſſer d'être *conſonnance*. La tierce & la ſixte ſont des *conſonnances* imparfaites, parce qu'elles peuvent être augmentées & diminuées; nous avons vu qu'il y a trois ſortes de tierces, la majeure, la mineure & la diminuée: il en eſt de même des ſixtes.

La propriété principale de toutes les *conſonnances*, c'eſt de ſatisfaire l'oreille & de produire des repos. Les diſſonances, au contraire, inquiètent l'ouie & font deſirer des tons qui amènent le repos: ainſi dans la compoſition muſicale, la diſſonance annonce, en quelque manière, le ton qui va ſuivre, & détermine néceſſairement la progreſſion des tons; au lieu que la *conſonnance* rend cette progreſſion arbitraire, & la laiſſe indéterminée, par cela même que, n'ayant rien de déplaiſant, elle ne fait rien deſirer au-delà. C'eſt la raiſon pourquoi les accords conſonnans forment des cadences.

Nous avons déjà obſervé que des ſons conſonnans, lorſqu'ils ſont étrangers au mode dans lequel on joue, forment une eſpèce de diſſonance; ainſi un intervalle, & même un accord entier, quoique conſonnans, peuvent produire l'effet des diſſonances. Si, par exemple, dans le mode C *ſol ut*, on vient à entendre l'accord de *re* avec la tierce majeure, bien que l'accord ſoit conſonnant, il ne laiſſe pas de frapper & d'étonner; il prépare l'oreille à paſſer dans le mode G *re ſol*, préciſément comme les diſſonances la préparent à l'harmonie qui va ſuccéder. On comprend de-là comment il ſe peut faire qu'une pièce entière de muſique n'ait que des accords conſonnans, & qu'elle conſerve néanmoins les graces de la variété. C'eſt que dans ces compoſitions les accords étrangers, les tons moins conſonnans tiennent lieu de diſſonances.

(*M. Sulzer.*)

Consonnances (t). Un ſon n'exiſte point ſans ſes harmoniques. (Voy. *Harmoniques.*) La ſenſation d'un ſon eſt donc inſéparable de la ſenſation de tous ſes harmoniques. Un intervalle quelconque eſt compoſé de deux ſons, qui ont chacun leurs harmoniques. La ſenſation d'un intervalle ſe réſout donc dans la ſenſation de tous leurs harmoniques. Cela étant reçu comme inconteſtable, quels intervalles doivent être les plus conſonnans? Ceux qui ont le plus d'analogie; c'eſt-à-dire, ceux dont les deux termes ont le plus grand nombre d'élémens communs. (*Nota.* Que je ne prends pas ici le terme d'élémens dans ſon acception ſtricte. Je n'examine point ſi un ſon eſt compoſé d'autres ſons, comme le blanc eſt compoſé des couleurs du priſme: il me ſuffit qu'un ſon ſoit toujours accompagné d'autres ſons, qu'on nomme ſes harmoniques; qu'il ne ſoit jamais entendu ſans eux.). Or, du premier coup-d'œil jetté ſur la table de la génération harmonique, *fig.* 40, on voit clairement que:

Tous les harmoniques de la ſeconde colonne ſont les uniſſons des harmoniques pairs de la première colonne; ou, ce qui revient au même, la ſeconde colonne eſt formée de la moitié des harmoniques de la première. Or, les deux termes fondamentaux de ces deux colonnes ſont à l'octave.

La troiſième colonne eſt formée du tiers des harmoniques de la première. Leurs termes ou ſons fondamentaux forment une douzième.

La quatrième colonne eſt formée du quart des harmoniques de la première. Leur baſſe fondamentale eſt une double octave.

La cinquième eſt formée du cinquième des harmoniques de la première. Leur baſſe fondamentale eſt une dix-ſeptième majeure, &c.

Donc la *conſonnance* de l'octave peut être repréſentée par un demi.

Celle de la douzième par un tiers.

Celle de la double octave par un quart.

Celle de la dix-ſeptième majeure par un cinquième, &c.

Donc les intervalles exprimés par les rapports les plus ſimples ſont les plus conſonnans; ou ce qui eſt plus exact encore, donc la *conſonnance* des intervalles eſt proportionnelle à la ſimplicité de leur rapport. Voilà ce qui n'avoit jamais été démontré; & ce qui eſt vrai ſans exception.

Les tables de M. Eſtève ne contenant que les trois ſons de l'accord parfait majeur de chaque terme des intervalles harmoniques, il lui étoit impoſſible de déterminer rigoureuſement, comme je l'ai fait, leur rapport de *conſonnance*; & s'il a trouvé que la ſixte faiſoit exception à ſon principe, c'eſt parce qu'il a pris la ſixte de la gamme des modernes. S'il eût pris celle de la gamme harmonique *ut ja*, (voyez la premiere colonne de la table, degré 4 & 7) il auroit vu que la *conſonnance* primitive *ut ja*, 1. 7, eſt inconteſtablement la ſeptième des *conſonnances*.

Nota. Que tout intervalle eſt conſonnant lorſqu'il eſt placé dans l'ordre de ſa génération; puiſque la ſenſation d'un ſon, quoique compoſée, eſt une, comme celle de la lumière, qui contient toutes les couleurs. Ainſi tous les harmoniques entendus enſemble repréſentent le ſon fondamental, ſimple en apparence, & conſéquemment non diſſonant, de-là il s'enſuit néceſſairement que tous les intervalles formés par les harmoniques d'un corps ſonore, étant réunis, ſont conſonnans.

(*M. l'abbé Feytou.*)

(t) Relire l'article de Rouſſeau.

CONSONNANT. *adj.* Un intervalle *conſonnant* eſt celui qui donne une conſonnance ou qui en produit l'effet ; ce qui arrive, en certain cas, aux diſſonances par la force de la modulation. Un accord *conſonnant* eſt celui qui n'eſt compoſé que de conſonnances. (*J. J. Rouſſeau.*)

CONSONNANTE, grand inſtrument de muſique, inventé par l'abbé Dumont, qui participe du clavecin & de la harpe. Son corps eſt comme un grand clavecin poſé à plomb ſur un piédeſtal qui a des cordes des deux côtés de ſa table, leſquelles on touche à la maniere de la harpe.

(*M. de Caſtilhon.*)

CONTRA. *ſ. m.* Nom qu'on donnoit à la partie qu'on appelloit plus communément *altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *haute-contre* (Voyez *Haute-contre.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Ce mot latin, que les Italiens ont adopté, étoit appliqué à toutes les parties deſtinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt *contre* une autre. Ainſi l'harmonie étoit diviſée en quatre parties : la baſſe, *baſſus*, *baſſo* ; la moyenne, *tenor* ; la haute, *altus*, *alto* ; & le deſſus, *diſcantus*, *ſoprano*. Quand l'*alto* chantoit *contre* le deſſus ou *diſcanto*, il s'appelloit *contr'alto* ou haute-contre ; quand le tenor ſervoit de baſſe, on le nommoit *contra-tenor* ; & lorſqu'on employoit une partie plus grave que la baſſe récitante, elle s'appelloit *contre*-baſſe ou baſſe-*contre*.

(*M. Framery.*)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, ſoit à l'harmonie, ſoit au chant, ſoit à la valeur des notes, quand par la nature du deſſein, on s'eſt aſſujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez *Baſſe-contrainte.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONTRAIRE. *adj.* On appelle ainſi le mouvement par lequel une partie monte, tandis qu'une autre deſcend, & *vice verſâ*, par oppoſition au mouvement direct, & au mouvement oblique. Ainſi dans cet exemple :

ut, ſi, ſib, la, ſol, fa, (a) fa, mi,
ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi, ut.

Les deux parties marchent en mouvement *contraire*, juſqu'à la note (a) où elles ſont en mouvement oblique, le deſſus tenant, tandis que la baſſe continue de monter. (Voyez *Mouvement.*)

Le mouvement *contraire* fait, en général, un très-bon effet. & l'on tolère même, en ſa faveur, pluſieurs irrégularités, telles que le paſſage ſuivant,

ut, ſi, *la*, *ſol*, *fa*, mi, re, ut,
ut, re, *mi*, *fa*, *ſol*, la, ſi, ut,

qui contient pluſieurs diſſonances de ſuite non-ſauvées, & que l'on admet, pourvu que le mouvement en ſoit un peu rapide.

(*M. Framery.*)

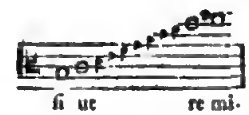
CONTRALTO, mot italien qui répond à notre mot haute-contre ; mais les deux voix ne ſont pourtant pas les mêmes, & leur diapaſon eſt aſſez different. Le *contralto* italien eſt exécuté par des caſtrati à qui l'âge a rendu la voix plus grave, ou par des femmes qui ont particuliérement cultivé les cordes baſſes, & qui ſont proprement, ce que nous appellons des bas-deſſus.

La haute-contre, au contraire, eſt la voix d'un homme dans toute l'étendue du terme, à qui la nature a donné une voix claire & s'élevant facilement dans le haut. Pluſieurs, pour parvenir aux ſons les plus aigus, ſont obligés de forcer leurs moyens naturels en ſe reſſerrant le gozier ; mais ils perdent ainſi en agrément ce qu'ils gagnent en étendue, car ces ſons étranglés manquent de douceur & de pureté.

A conſidérer le diapaſon de la clef d'*ut* ſur la troiſième ligne, qui ſert aux deux eſpèces de voix, il eſt évident que ce ſont les François qui emploient la véritable haute-contre, & que les *contralti* italiens ne ſont que des ſeconds-deſſus, car cette clef deſcend juſqu'au *mi* ou au *re*, & monte juſqu'au *la* & au *ſi*. Exemple :

Tel eſt en effet l'eſpace que peut parcourir à ſon aiſe la voix d'un homme quand elle eſt aiguë & claire ; mais cette voix, les Italiens l'appellent tenore, ſans la diſtinguer de cette autre dont le ſon eſt plus grave & plus nourri.

Leur *contralto* ne deſcend guère plus bas que l'*ut* du médium de cette clef, mais il s'élève facilement juſqu'au *re* & même au *mi* des deſſus. Voyez l'exemple :



Il eſt clair que cette voix ne deſcend pas auſſi bas, mais s'élève auſſi beaucoup plus haut que la clef ne ſemble le permettre, & que cette étendue ſeroit bien plus commodément figurée ſur la clef d'*ut*, première ligne, qui appartient aux bas deſſus.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique ſpécialement aux parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le ſujet peut être à la taille ou à quelqu'autre partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *contre-point* eſt ſous le ſujet; mais il eſt ordinairement à la baſſe, ce qui met le ſujet ſous le *contre-point*. Quand le *contre-point* eſt ſyllabique, ou note ſur note, on l'appelle *contre-point ſimple; contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs des notes, & qu'on y fait des deſſeins, des fugues, des imitations: on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la meſure, & que ce plain-chant devient alors de véritable muſique. Une compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *chant ſur le livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa partie ou ſon chant ſur le livre du chœur. (Voyez *Chant ſur le livre.*)

On a long temps diſputé ſi les anciens avoient connu le *contre-point*; mais par tout ce qui nous reſte de leur muſique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Ariſtoxène, livre troiſième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONTRE-POINT *chez les anciens.* (Op. ſur le) Les anciens ont-ils connu ce que nous appellons le *contre-point*, c'eſt-à-dire, l'harmonie ſimultanée? Cette queſtion a été, & eſt encore pour les ſavans le ſujet de bien des recherches & de bien des diſputes, qui ne l'ont pas décidée. Les partiſans de l'affirmative & ceux de la négative ſe ſont traités à bon compte avec toute l'âcreté polémique. Les champions de l'antiquité ſe ſont crus enveloppés dans la querelle, & ſoit qu'ils fuſſent ſavans en muſique, ou ſeulement ſenſibles aux charmes de l'harmonie, ou même qu'ils ne fuſſent ni l'un ni l'autre, ils ont pris le parti de regarder comme ennemis de la ſaine littérature tous ceux qui ne ſouſcrivoient pas à leurs déciſions.

L'éloignement des temps, l'incertitude & l'obſcurité des ſignes qui ſervoient chez les anciens à exprimer les ſons, ne laiſſent guères de place qu'aux conjectures, ou du moins aux préſomptions. Mais s'il eſt difficile de prononcer un jugement définitif, il eſt toujours bon de connoître les diverſes opinions des ſavans ſur cette matière, pour être au moins en état de choiſir entre les probabilités.

Les partiſans les plus diſtingués du *contre-point* des anciens, ſont Gafforio, Zarlino, G. Batt. Doni, Iſaac Voſſius, Zaccharia Tevo, notre abbé Fraguier, & chez les Anglois, M. Stillingfleet, auteur d'un ouvrage intitulé: *Principes & Pouvoir de l'Harmonie.*

Les principaux de ceux qui ſe ſont déclarés contre ſont Glareanus, Salinas, Artuſi, Bontempi, le P. Martini, Kircher, Marpurg, Wallis, Claude Perrault, Burette, les PP. Bougeant & du Cerceau, enfin J. J. Rouſſeau, comme on le voit à la fin de ſon dernier article.

Gafforio, en latin *Franchinus Gaffurius*, le premier auteur dont l'imprimerie ait conſacré un ouvrage ſur la muſique, dans ſon traité intitulé: *Practica muſicæ utriuſque cantûs*, imprimé à Milan, en 1496, ſoutient, d'après l'autorité de Bacchius, que les anciens ont connu l'*harmonie* ſimultanée. Malheureuſement on ne trouve pas dans cet ancien auteur un ſeul mot qui ait trait à cette matière. *L'introduction à l'art de la muſique*, ſeul ouvrage qui nous reſte de Bacchius, ne traite que de la *mélodie.*

Zarlino, dans ſes *Supplimenti muſicali* (Veniſe 1580) regarde comme impoſſible que les anciens aient fait uſage de la lyre à pluſieurs cordes, & de l'orgue hydraulique, ſans en tirer, ne fût-ce que par haſard, quelques conſonnances qui leur aient donné l'idée de l'harmonie. Mais la harpe irlandoiſe, dont les cordes étoient bien plus nombreuſes que celles de la lyre, avoit-elle donné à ceux qui en jouoient la moindre notion du *contre-point?* Les Bardes avoient-ils imaginé d'en tirer autre choſe qu'une ſimple mélodie? Cette même raiſon peut s'appliquer à l'orgue hydraulique ou à *l'hydraulicon*, dont, au reſte, nous n'avons pas une idée aſſez exacte pour décider de l'influence qu'il eût pu avoir ſur la découverte de l'harmonie. (Voyez *Orgue.*)

Giov. Bat. Doni, noble Florentin, qui, dans le dernier ſiècle, paſſa une partie de ſa vie à étudier & à défendre l'ancienne muſique, tire ſes principales raiſons en faveur du *contre-point* des anciens, de la différence entre leurs notes vocales & leurs notes inſtrumentales, de l'*hydraulicon*, du nombre des cordes de la lyre, & ſur-tout d'un paſſage de Plutarque qu'il regarde comme déciſif, & qui prouve, ſelon lui, que quoique les plus anciens muſiciens ne ſe ſerviſſent que d'un petit nombre de cordes, elles étoient accordées en *conſonnances*, & diſpoſées avec autant d'art que celles de nos inſtrumens modernes.

Iſaac Voſſius, l'un des auteurs modernes dont le latin eſt le plus pur & le plus claſſique, eſt auſſi l'un de ceux qui ont le plus aveuglément adopté toutes les merveilles attribuées à l'ancienne muſique. Le croyable & l'incroyable ſont également pour lui des articles de foi; & l'on peut bien penſer qu'il met au rang des péchés mortels le ſimple doute ſi les anciens avoient inventé & pratiqué le *contre-point.* Il dit force injures aux modernes aſſez hardis pour le nier; mais ils l'employoient, ajoute-t-il, avec trop d'intelligence & de diſcrétion pour outrager la poéſie, en allongeant, accroiſſant, ou répétant à leur fantaiſie les mots & les ſyllabes, ou, ſuivant la plus abſurde de toutes

les méthodes; en chantant en même temps différentes paroles sur différens airs. Au reste, il cite, en faveur de son opinion, les passages connus de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, passages dont les partisans de l'opinion contraire ne manquent pas de s'appuyer aussi. (Voyez le fameux Traité de Vossius, *de Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, 1673.)

Le nom de Zaccharia Tevo est peu connu, quoiqu'il ait composé d'excellens ouvrages, où l'on trouve des réflexions profondes sur la musique. Dans son *Musico testore*, publié à Venise en 1706, après avoir cité tous les passages des anciens qui semblent favoriser le parti du *contre-point*, & tous les sentimens des plus illustres modernes sur ces passages, il conclud que d'après la description détaillée des intervalles concordans qui se trouve dans les anciens, il est naturel de supposer que l'usage ne leur en étoit pas inconnu Mais il est aussi nécessaire de connoître & de fixer les intervalles dans la mélodie que dans l'harmonie, autrement il n'y auroit ni justesse, ni sûreté dans l'intonation: tout ce qui est dit dans les anciens sur les intervalles concordans peut donc s'entendre de l'harmonie entre les notes successives, & non d'une harmonie simultanée telle que la nôtre.

Le savant abbé Fraguier n'a pu penser que l'antiquité si éclairée, si ingénieuse dans la culture des beaux arts, ait pu ignorer l'union des différentes parties dans les concerts de voix & d'instrumens; & il s'est fondé sur un passage de Platon, pour établir, dans un Mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions en 1716, que les anciens connoissoient indubitablement le *contre-point*. Ce passage est dans le septième livre des Loix, dans lequel Platon fixe l'âge, où les jeunes gens doivent apprendre la musique, de treize à seize ans, époque où il suppose qu'ils sont en état de chanter à l'unisson de la lyre, & de distinguer la bonne musique de la mauvaise, c'est-à-dire, les airs graves, décens, & capables d'inspirer la vertu. des airs légers, voluptueux & faits pour favoriser le vice. A ces considérations morales, & à d autres non moins importantes, Platon joint celles ci, tirées des difficultés de l'art. « Quant à la différence & à la variété dans » l'accompagnement de la lyre, dont les cordes » font entendre un air, tandis que la mélod e com » posée par le poëte en fait entendre un autre (1), » d'où résulte l'assemblage du dense & du rare, » du vif & du lent, de l'aigu & du grave, » aussi bien que de *l'homophone* & de *l'antiphone*, » &c., ce ne sont pas-là des études propres à l'en» fance. » C'est en donnant aux mots *homophone* & *antiphone* la signification de *consonnance* & *dissonance* que l'abbé Fraguier détermine en sa faveur l'autorité de Platon; mais d'autres auteurs y donnent un autre sens, comme on le verra dans la suite de cet article.

Enfin, M. Sullingfleet, écrivain anglois, distingué par son savoir & par une profonde connoissance de l'antiquité, en commentant un traité de Tartini, intitulé: *Principes & Pouvoir de l'Harmonie*, &c. s'appuye des passages de Sénèque, de Vossius, & principalement de celui de Platon, allegué par l'abbé Fraguier, pour établir, contre l'opinion de Tartini lui-même, que les anciens connoissoient le *contre-point*: il traduit, comme notre académicien, *antiphonos* par *dissonance*, & soutient que c'est son véritable sens.

Passons maintenant aux antagonistes de l'harmonie des anciens. *Glareanus* & *Salinas*, l'un dans son *Dodeca-Chordon*, imprimé en 1547; l'autre dans son *Traité de Musique*, publié en 1577, attribuent si unanimement aux modernes l'invention du *contre-point*, qu'ils se servent l'un & l'autre précisément des mêmes termes pour la refuser aux anciens. Tous deux pensent que les musiciens de l'antiquité, lorsqu'ils s'accompagnoient avec la lyre, jouoient toujours à l'unisson de la voix; & qu'on ne trouve dans aucun des livres qui nous sont restés, aucun passage qui prouve qu'ils aient connu la musique en parties.

Artusi, qui écrivoit à la fin du seizième siècle, & dont les opinions furent très-respectées de ses contemporains, s'explique très clairement sur ce sujet. « Dans les premiers siècles, dit-il, à la naissance de cet art, on ne chantoit pas en parties, le chant en parties étant une invention moderne ». *Ne' primi secoli, nel nascere di questa scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in consonanza, è un moderno ritrovato.* (*Arte del Contrapunto.* Venet. 1598.)

Bontempi, aussi excellent compositeur que théoricien profond, auteur d'une histoire de la musique, peu volumineuse, mais rédigée avec beaucoup de clarté & de méthode, y déclare positivement que, d'après plusieurs axiômes d'Aristoxène, il est évidemment démontré que la musique des anciens n'ayant considéré que les sons contigus & successifs, elle n'a jamais appartenu qu'à une seule voix; & qu'ainsi le *contre-point* n'a jamais été connu des anciens. (*Histor. Musica. di Gio And. Angelini Bontempi. Perugia* 1695.)

Le P. Martini, ce savant si justement célèbre par ses recherches & ses ouvrages sur la musique des anciens, se range ouvertement parmi ceux qui leur refusent le *contre-point*. Une vie longue & laborieuse consacrée à ce genre d'étude; la communication de tous les dépôts. de toutes les archives d'Italie, où sont amassés les plus précieux restes de l'antiquité; l'immensité des connoissances qu'il avoit acquises & des matériaux qu'il avoit amassés; enfin, la candeur & la pureté naturelle

(1) Les poëtes mettoient alors eux-mêmes leurs vers en musique.

Digitized by Google

de ſon ame, qui le mettent à l'abri de tout ſoupçon de prévention ou de partialité, donnent le plus grand poids à ſon témoignage. Il eſt obligé d'avouer, quoiqu'avec répugnance, que les anciens n'ayant reconnu pour intervalles concordans que l'octave, la quarte & la quinte, avec leurs répliques, ils ne peuvent avoir inventé & pratiqué ce que nous nommons le *contre-point*; ſans quoi il faudroit dire que, privé de tierces & de ſixtes, il ſeroit reſté chez eux dans un état d'enfance & d'imperfection plus difficile à allier avec la délicateſſe de leurs organes qu'une ignorance abſolue.

Kircher, dans ſa *Muſurgie*, convient que ſi les anciens ont connu quelques conſonnances, il y en avoit auſſi, telles que les tierces & les ſixtes, qui nous paroiſſent ſi agréables, qui leur étoient interdites; & que, quant aux diſſonances qui produiſent de ſi beaux effets dans la muſique moderne, ils n'en avoient pas la moindre idée. Dans les premiers temps de notre *contre-point*, les quartes & les quintes furent auſſi ſeules admiſes; mais on ne tarda pas à revenir de cette erreur: la ſaine doctrine des conſonnances fut bientôt établie, celle des diſſonances la ſuivit de près. Comment croire que les Grecs, dans le plus beau ſiècle des arts, en ſoient reſtés au premier pas, que des nations moins ſenſibles ont franchi dans un ſiècle preſque barbare?

Le ſavant docteur Wallis a grièvement bleſſé les défenſeurs de l'antiquité, par le mépris qu'il a jetté ſur la muſique ancienne, dans ſon *Appendix ſur les Harmoniques de Ptolomée*, & dans les *Tranſactions Philoſophiques*. Son opinion eſt d'autant plus redoutable pour ſes adverſaires qu'il ne peuvent l'accuſer d'ignorance, & qu'ils ſont obligés d'avouer que, de tous les modernes, il eſt peut être celui qui a le mieux connu la muſique ancienne, excepté Meibomius, qui, avec toute ſa ſcience dans cette matière, & toute ſon admiration pour les anciens, n'a pu, non plus que lui, trouver dans leurs traités de muſique, rien qui prouve qu'ils connoiſſoient le *contre-point*. *Ea verò*, dit le docteur Wallis, *quæ in hodiernâ muſicâ conſpicitur, partium, ut loquuntur, ſeu vocum, duarum, trium, quatuor, pluriumve inter ſe conſenſio, (concinentibus inter ſe, qui ſimul audiuntur, ſonis) veteribus erat, quantùm ego video, ignota.* (Append. ad Ptolem. Harm. 1699.)

M. Marpurg, de Berlin, auteur d'un excellent traité de la Fugue, & d'une hiſtoire de la Muſique ancienne & moderne, en allemand, imprimée en 1759, conſidère dans ce dernier ouvrage la queſtion ſous tous ſes aſpects, avec toute l'attention & la ſagacité d'un muſicien en qui le ſavoir égale l'expérience. Il ne prend point un parti déciſif; mais il penche plutôt pour accorder une ſorte de *contre-point* aux anciens, que pour les en priver abſolument. Il dit que la nature & l'art ne marchant jamais vers la perfection que par degrés inſenſibles, la muſique ne fut ſans doute d'abord qu'à une ſeule partie, qu'enſuite on put en admettre deux, puis davantage; & que dans cette harmonie naiſſante on dut ignorer long-temps les diſſonances; qu'on ſe borna même aux ſimples conſonnances des quartes, quintes & octaves, dans toute l'antiquité, & depuis la renaiſſance de l'art, juſqu'au temps de Guy d'Arezzo. C'eſt plutôt refuſer qu'accorder l'harmonie aux anciens; car il eſt démontré qu'avec ces ſeules conſonnances on ne peut faire une harmonie ſupportable.

Claude Perrault, l'architecte, fit imprimer, en 1680, une *diſſertation ſur la muſique des anciens*, où, après avoir examiné ſavamment tous les paſſages qui ſemblent à quelques perſonnes favoriſer l'opinion du *contre-point* chez les anciens, il ſe décide, par un enchaînement de faits & de raiſonnemens très-bien liés, pour l'opinion contraire. Il avoit déjà publié librement, en 1673, ſon ſentiment ſur cette matière, dans une note de ſon excellente traduction de Vitruve, où il déclare qu'il n'y a rien dans Ariſtoxène, ni dans aucun autre auteur Grec, qui prouve que les anciens aient eu la moindre idée de l'uſage des conſonnances dans la muſique à pluſieurs parties.

On trouve dans le quatrième volume des Mémoires de l'Académie des Inſcriptions, 1723, une diſſertation de M. Burette ſur la ſymphonie des anciens, dans laquelle il leur refuſe toute harmonie, excepté celle des tierces. Pluſieurs années après, les deux jéſuites Bougeant & du Cerceau l'attaquèrent, non pour avoir été trop rigoureux envers les anciens, mais pour leur avoir trop accordé. Il avoit ſoutenu que les Grecs, dans leurs chœurs & dans leurs concerts, chantoient & jouoient ſeulement ou à l'uniſſon, qu'ils appelloient *homophonie*, ou à l'octave, qu'ils nommoient *antiphonie*, conformément à ce mot des problèmes d'Ariſtote: *l'antiphonie eſt la conſonnance des octaves* (1). Juſques là les deux Révérends Pères ſont de ſon avis; mais quand il ajoute qu'on peut conjecturer qu'ils chantoient & jouoient auſſi par tierces, alors ils commencent leurs attaques; ils n'ont pas de peine à prouver que ſi dans l'harmonie moderne, la ſucceſſion alternative des tierces majeures & mineures eſt d'un effet agréable, il n'y auroit rien de plus inſupportable à l'oreille qu'une ſuite non interrompue de tierces, ſoit majeures, ſoit mineures. M. Burette ſoutint ſon dire; mais on voit, dans la ſuite de cette diſpute, qu'il combattoit moins par conviction que pour ne pas ſe rétracter de ce qu'il avoit une fois avancé. Il ne ſe borne pas, dans ce mémoire, à nier que les anciens aient connu l'harmonie proprement dite,

(1) Το μεν αντιφωνον συμφωνον εστι διαπασων. *Prob.* 39, *ſect.* 19.

il refuſe à leur muſique bien d'autres perfections; mais les Grecs ont trouvé contre lui des défenſeurs. Voyez l'article *Grecs* (*Muſique des anciens.*)

Si l'on joint à toutes les autorités précédentes celle de J. J. Rouſſeau, qui non-ſeulement dans cet article *contre-point*, mais dans l'article *harmonie*, & dans pluſieurs autres, s'eſt déclaré pour le même ſentiment, on ſera bien tenté de regarder la queſtion comme décidée. Mais écoutons M. Burney, qui, après avoir rapporté diverſes opinions ſur cette matiere, eſt certainement en droit de donner la ſienne.

Il ne croit pas que les anciens aient jamais fait uſage de l'harmonie ſimultanée, & ſa première raiſon eſt que, ſans tierces & ſans ſixtes, elle eût été fort inſipide; & qu'avec ces deux accords, la combinaiſon de pluſieurs ſons & de pluſieurs chants, à différens intervalles, & avec des rhythmes différens, eût occaſionné une confuſion que le reſpect porté par les Grecs à leur langue & à leur poéſie, ne leur eût pas permis de ſouffrir. « On a, dit-il, ſouvent ſoutenu, & avec quelque apparence de raiſon, que l'ignorance & le ſavoir, le bon goût & la barbarie, ne pouvoient être unis chez le même peuple à un tel point que, tandis que ce peuple auroit porté au dernier degré de perfection la poéſie, la ſculpture & l'architecture, il pût ſe plaire à une muſique rude, ſauvage, & même commune. — Mais il n'eſt pas vrai que la muſique ait toujours vécu en paix avec les autres arts, dans les pays où ils ont été cultivés avec le plus de ſuccès. En Italie, la peinture, la poéſie, la ſculpture, au ſeizième ſiècle, ſurpaſſoient de bien loin la muſique; & en France, quoique les compoſitions de Lulli, ſous le règne de Louis XIV, aient été au moins auſſi vantées par les François que celles des plus grands muſiciens de la Grèce le furent par ceux qui les avoient entendues, ou qui en avoient ouï parler; cependant les François eux-mêmes ſentent aujourd'hui, comme l'ont toujours penſé toutes les autres nations de l'Europe, que ces compoſitions étoient non-ſeulement inférieures à ce qu'ils produiſoient dans les autres arts à la même époque, mais qu'elles ſont même tout-à-fait déteſtables.

» Je ſais bien que pluſieurs paſſages dans les anciens auteurs, ont été cités comme favorables au parti du *contre-point*; mais que ne doivent pas y trouver ceux qui ſont déterminés à y voir tout ce qu'ils cherchent? Il ne m'en paroît pas moins que le *contre-point* eſt une invention moderne, comme la poudre à canon, l'imprimerie, l'uſage de la bouſſole & la découverte de la circulation du ſang. A toutes les preuves qu'on en a données, ajoutons une obſervation qui paroît déciſive, & qui n'a encore été, à ma connoiſſance, alléguée par aucun auteur.

» On convient généralement que les modes eccléſiaſtiques, & le plain-chant de l'égliſe Romaine, ſont des reſtes de l'ancienne muſique grecque. Or, comme ils ont toujours été écrits, dans les plus anciens miſſels, ſans parties, & qu'ils étoient toujours chantés à l'uniſſon & à l'octave, c'eſt parmi tant d'autres preuves, une forte préſomption contre ceux qui penſent que les anciens ont connu le *contre-point*; ſur-tout cette eſpèce de mélodie étant ſi ſimple & ſi ſimple qu'elle eſt plus ſuſceptible, & même qu'elle a plus beſoin que toute autre, des ornemens de l'harmonie ſimultanée. Il paroît donc démontré qu'une harmonie telle que la nôtre n'a jamais été pratiquée par les anciens, &c. »

Cette preuve n'eſt peut être pas auſſi forte qu'elle le paroît à M. Burney, mais ſa concluſion eſt poſitive; ce qui ne l'eſt pas moins, ce ſont les raiſons éloquentes & ingénieuſes que D. Eximeno aliégue en faveur du *contre-point* des anciens Grecs, dans ſon traité *dell'. origine e delle regole della Muſica*. C'eſt un plaidoyer en forme. Ceux de nos lecteurs qui n'aimeront à ſe décider qu'en connoiſſance de cauſe nous ſauront gré de leur faire connoître ces raiſons; & comme dans une matière auſſi conjecturale, il nous paroît difficile d'y en oppoſer de meilleures, nous terminerons par-là cet article.

« Examinons ſur quel fondement on attribue aux Grecs cet ennuyeux chant à l'uniſſon, entièrement dépourvu d'harmonie ſimultanée. Si vous dites à un homme ignorant en muſique, mais bien organiſé, d'entonner un intervalle de tierce ou de quinte, il ne ſaura comment s'y prendre; mais qu'il ſe mette à chanter avec un autre, la mélodie qu'il accompagne tirera de lui, comme par force, des tierces & des quintes. Pourquoi donc refuſer aux Grecs ce même inſtinct? Un chœur de trente ou quarante voix, accompagné d'inſtrumens, le tout compoſé de parties baſſes & de parties aigues qui exécutent à l'uniſſon la même mélodie, ſeroit pour nos oreilles un fracas inſupportable; & comment peut-on prétendre qu'une pareille muſique flattât les oreilles des Grecs, bien plus délicates que les nôtres?

» On dit, premièrement, que les Grecs ne connurent d'autres conſonnances que l'octave, la quinte & la quarte. Chez eux la tierce & la ſixte étoient diſſonantes; & ſans les tierces & les ſixtes, quel *contre-point* pouvoient-ils compoſer? C'eſt une ſuppoſition très-fauſſe, ou plutôt une équivoque qui vient de ce qu'on a donné aux mêmes paroles des ſignifications différentes. Les Grecs diviſoient les ſons ou intervalles en ſons agréables (*concinni*) & en ſons déſagréables (*inconcinni*). *Eos autem* (*ſonos*) *qui ſunt auribus tantùm non ingrati, concinnos vocant.* Emman. Bryen harmonic. liv. 1. ſect. 4. Voilà notre diviſion d'intervalles conſonnans & diſſonans; & ſi l'opinion commune, qui ſuppoſe que les Grecs ne reconnoiſſoient pour conſonnances que l'octave, la quinte & la quarte étoit vraie, ces intervalles ſeuls auroient été chez eux des intervalles agréables (*concinni*), ce qui eſt très faux.

Digitized by Google

» Il eſt vrai qu'Euclide & Ariſtoxène diviſent les intervalles en *conſonnans* & *diſſonans*, & qu'ils appellent *conſonnans* l'octave, la quinte & la quarte ſeulement ; tout autre intervalle, diſent-ils, eſt *diſſonant*. Mais il faut conſidérer ſi les Grecs entendoient par le mot *diſſonant* la même choſe que nous entendons par le mot *diſſonance*. S'ils entendoient la même choſe, comme l'opinion commune le ſuppoſe, des ſons *diſſonans* (*diſſoni*) & des ſons *déſagréables* (*inconcinni*), auroient été chez eux des termes ſynonimes, & ils ne l'étoient certainement pas. *Qui ſunt diſſoni non ſunt omnes & inconcinni.* Brien. ibid. Il y avoit donc des intervalles *diſſonans* qui n'étoient pas *déſagréables* : ou, pour parler notre langage, quelques intervalles *diſſonans* étoient des conſonnances. En voici la raiſon :

» Nous appellons l'octave & la quinte *conſonnances parfaites*, parce que leurs ſons s'uniſſent avec une telle convenance que l'oreille n'y trouve pas cette diverſité, ou pour parler ainſi, cette diſcordance de ſenſations agréables qu'elle trouve dans les ſons de la tierce & de la ſixte : & parce qu'en finiſſant le chant, les voix doivent ſe réunir comme dans un ſeul point, nous diſons que, pour terminer un morceau de muſique, l'accord le plus convenable eſt l'uniſſon, après l'uniſſon l'octave, & enſuite la quinte. En effet, lorſque deux voix finiſſent à la tierce l'une de l'autre, l'oreille n'y ſent pas ce parfait accord, qui eſt le propre d'un point final : elle voudroit, pour ainſi dire, que les voix continuaſſent de chanter juſqu'à ce qu'elles ſe réuniſſent ſur des ſons plus analogues & parfaitement ſemblables. Or, c'eſt ſur cette reſſemblance ou convenance qu'eſt fondée la ſignification du mot *conſonnant*, tel que l'employoient les anciens. *Sonos, qui ſimilitudinis aliquid participant, vocant conſonos ; qui verò identitatis aliquid, uniſonos.* Brien ibid. Enſorte que nos *conſonnances parfaites* furent appellées par les anciens, des ſons *conſonnans*. Tous les autres intervalles, ils les nommoient *diſſonans*, ce qui vouloit dire ſeulement *diſſemblables* (*diſſimiles*) ; pour diſtinguer parmi ceux-ci ceux qui flattoient l'oreille & ceux qui lui déplaiſoient, il y avoit une autre diviſion de ſons agréables (*concinni*), & déſagréables (*inconcinni*) ; & dans les ſons *agréables* ils comprenoient nos *conſonnances imparfaites*, & peut-être même les diſſonances les plus régulières.

» Il vrai que dans les témoignages des anciens on ne peut fixer bien clairement la ſignification des mots, ſur-tout en fait de muſique, ſur laquelle il eſt difficile de rien comprendre ſans exemples, & c'eſt ce qui nous manque entièrement. Mais on ne devroit pas pour cela refuſer aux Grecs l'uſage de l'harmonie ſimultanée, puiſque la nature parle en leur faveur, & qu'elle eſt ſecondée par les nombreux témoignages des anciens ; témoignages qui, dans leur obſcurité même, déſignent aſſez clairement l'accord ſimultané de différentes voix. On cite des paſſages de Ciceron, de Sénèque, de Quintilien, mais qui paroiſſent moins deciſifs que celui-ci de Platon. *Cùm alios fides modulos reddant, alios poëta, cantus ipſius auctor ; ut ſpiſſitudinem præterea raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omnino conſonum ſimul & diſſonum præſtet, rhithmorumque univerſa varietas lyræ vocibus accomodetur.* Plat. de Legib. lib. 7 (1). (Voyez *Mémoire de Trévoux* 1725)

» Comment peut-on répondre à de pareils témoignages par des argumens négatifs ? Si les Grecs, dit-on, avoient connu l'invention du *contre-point*, ils en auroient ſans doute parlé avec emphaſe, comme ils parlent de leurs autres inventions. Mais pour que les Grecs parlaſſent diſtinctement du *contre-point*, & en vantaſſent la découverte, il eût fallu qu'ils euſſent connu la muſique ſans *contre-point*. Nous célébrons cette invention, parce qu'il nous eſt reſté des paniers de muſique des ſiècles barbares, dans leſquels on chantoit preſque toujours à l'uniſſon. Mais ſi les Grecs chantèrent toujours avec une harmonie ſimultanée, ils ne pouvoient regarder celle-ci comme une invention ajoutée à la muſique. Parler de muſique & parler du *contre-point* étoit pour eux la même choſe ; & l'emphaſe avec laquelle ils parlent de la muſique eſt l'emphaſe avec laquelle ils parlent du *contre-point*.

» Au moins, repliquera-t-on, l'on devoit retrouver dans leurs écrits quelques règles pour faire s'accorder les voix, préparer & réſoudre les diſſonances, & cent autres choſes, ſans la connoiſſance deſquelles on ne peut faire uſage du *contre-point*. Si cet argument étoit valable, on pourroit également dire que les Grecs chantoient ſans faire de cadences, ni de ſauts de tierce, de quarte, de quinte, &c. ; parce qu'on ne trouve dans leurs écrits aucun veſtige de ces propriétés de la bonne modulation, ni d'aucune autre de cette eſpèce. Cet argument prouve ſeulement que les Grecs n'écrivirent point, ou écrivirent fort peu, ſur la pratique de la muſique. Leurs traités de muſique étoient preſque tous ſpéculatifs. Quelque interprétation que l'on donne au paſſage de Platon cité ci-deſſus, il nous donne clairement à entendre que les Grecs avoient étudié la manière d'accorder les voix avec les inſtrumens, & d'entremêler les ſons aigus avec les graves, les ſons lents avec les ſons rapides, les conſonnans avec les diſſonans ; mais comme ces objets ne peuvent être réduits à des principes ſpéculatifs, & beaucoup moins encore à des proportions numériques, & qu'elles n'ont

(1) C'eſt le même paſſage ſur leſquel nous avons vu plus haut que s'appuyoit l'abbé Fraguier. On voit que le traducteur latin rend comme lui ἐμφωνον & ἀντίφωνον par *conſonum* & *diſſonum*.

d'autres règles que le génie & le goût ; les philoſophes n'en parlent point. Leurs traités de muſique ſont comme pluſieurs de nos traités modernes, qui, ſe bornant à la partie ſpéculative & théorique de l'art, ou plutôt de la ſcience muſicale, n'enſeignent rien pour la pratique.

» Dailleurs, les muſiciens Grecs n'avoient pas le même beſoin que nous de réduire la pratique en petites régles, tant parce que leur caractère, leur éducation & leur langue leur donnoient pour la muſique les diſpoſitions les plus avantageuſes, que parce que leur délicateſſe étant extrême, je crois qu'ils ne firent pas uſage de pluſieurs paſſages de notre *contre-point*. Les diſſonances, par exemple, étant un embelliſſement ajouté par l'art à la nature, une diſſonance ſera plus ou moins ſupportable, ſelon que l'oreille qui l'entend ſera plus ou moins dure. Auſſi ne me ſemble-t-il pas vraiſemblable que les Grecs aient employé nos intervalles ſuperflus & diminués, ni pluſieurs réſolutions irrégulières qui ſont très-fréquentes dans notre muſique. Or, pour faire uſage des diſſonances régulières, telles que la quarte, la neuvième, la ſixte & la ſeptième, il leur ſuffiſoit d'avoir la régle-pratique de les réſoudre en deſcendant d'un degré, ſans avoir beſoin de conſulter les ſpéculations des philoſophes, de même qu'ils faiſoient ſans ces ſpéculations les cadences, les ſauts de quarte, de ſixte, &c. les mutations de mode, & toutes les autres propriétés eſſentielles au chant. »

» Mais je crois (& peut-être ne me trompé-je pas) que les ennemis du *contre-point* grec veulent parler d'un genre de *contre-point* le plus vanté parmi nous, & certainement inconnu aux Grecs ; je veux dire ce *contre-point* dans lequel les voix étant partagées en pluſieurs chœurs, chaque chœur, & même chaque voix fait une modulation différente ; d'où naît un contraſte continuel de notes de diverſes valeurs, de conſonnances & de diſſonances, de mélodies diverſes & contraires. Ce genre de muſique, par lequel nos grands maîtres affectent de ſe faire connoître, eſt une ſorte *d'imbroglio* rempli d'art, mais ſans goût & ſans expreſſion. Le ſentiment que pourroit faire naître une de ces voix eſt contredit ou détruit, comme l'a ſagement remarqué le célébre Tartini, par le bruit & par les modulations contraires des autres voix. En un mot, ce genre de *contre-point* eſt un reſte du goût gothique, qui recherchoit en tout le difficile, le merveilleux, & la ſurpriſe des ſens extérieurs, ſans s'occuper jamais des vives & profondes émotions de la nature. Si nos adverſaires veulent parler de ce *contre-point*, nous leur accordons volontiers que les Grecs ne l'ont pas connu ; & s'ils l'avoient connu, nous ajouterons qu'ils l'auroient blâmé. Les Grecs étoient trop amans de la nature, pour faire un pareil abus de l'harmonie. Notre muſique théâtrale, dégagée des abus qui la déparent, peut ſeule donner une idée de leur *contre-point*. Les inſtrumens y ſervent à l'expreſſion de la partie principale, qui n'eſt ſouvent accompagnée que par le *contre point* naturel de tierce & d'octave. On y fait un uſage modéré des diſſonances & des diverſes modulations des parties, & ſeulement autant qu'il en faut pour donner plus de force à l'expreſſion ou au motif de la partie chantante. On uſe de la même modération dans les duos, trios, quatuors & autres morceaux à pluſieurs voix. Ces voix ſont tempérées les unes par les autres, & du tout enſemble il réſulte une ſeule & très-ſimple expreſſion, que l'harmonie rend encore plus vive.

» Quelques ſavans ont prétendu que les Grecs, au moyen du ſeul *contre-point* d'octave, quarte & quinte, avoient une plus grande variété de modulations que nous, mais qu'ils ne connoiſſoient pas le *contre-point* de tierce & de ſixte. Ils fondent principalement leur opinion ſur les proportions numériques des tétracordes grecs, & ils concluent de ces proportions que les tierces & les ſixtes étoient diſcordantes, & que par conſéquent les Grecs ne pouvoient s'en ſervir ni comme conſonnances, ni pour ſauver les autres diſſonances. Enfin, diſent-ils, notre *contre-point* eſt fondé ſur le *tempérament* des intervalles, par lequel les modernes ont rendu inſenſible la diſcordance des tierces & des ſixtes, & ce *tempérament* ayant été inconnu aux Grecs, ils n'ont pu former d'accord que par octave, quarte & quinte, qui ſont des intervalles immuables.

» Le P. Martini eſt de cet avis, (1) & c'eſt avec le ſecours de ce chétif *contre-point* qu'il prétend expliquer tous les paſſages des anciens favorables au *contre-point* des Grecs ; mais il ne les explique pas tous avec un bonheur égal. Entr'autres, il en cite un de Longin, qui dit dans ſon *Traité du Sublime* (2), que le ſon *principal* (*princeps*) que nous pourrions nommer *fondamental*, reçoit des *paraphônes* une expreſſion plus douce ; & pour expliquer ce que c'eſt que ces ſons *paraphônes*, il rapporte un autre paſſage de *Gaudentius*, qui diviſe les ſons en *uniſſons*, *conſonnans* & *paraphônes*. Par des ſons paraphônes, dit le P. Martini, on doit entendre la quarte & la quinte ſeulement. Mais dans divers paſſages de ſa Diſſertation, il cite des témoignages des anciens, dont il conclut que par ſons *conſonnans* ils entendoient l'octave, la quarte & la quinte. S'ils l'entendoient effectivement ainſi, le troiſième membre de la diviſion de *Gaudentius* eſt ſuperflu, puiſque les ſons qu'il y comprend ſont auſſi contenus dans le ſecond (3). Le témoi-

(1) *Stor. della muſica*, Tom. I, Dif. 2.

(2) Chap. XXIV.

(3) Il eſt à propos de citer ici le paſſage de Gaudentius, dont le P. Martini & D. Eximeno paroiſſent avoir également abuſé.

Homophonoi, uniſſons, ne diffèrent ni au grave, ni à

grage de Longin eſt ſi déciſif en faveur de l'harmonie ſimultanée des anciens, qu'il eſt impoſſible d'en tirer une autre conſéquence, à moins de s'égarer, comme le P. Martini, dans les diſcours des philoſophes ſur les proportions numériques des intervalles.

» Il eſt certain, me dira-t-on, que nos tierces ſont différentes des tierces des Grecs, puiſque les nôtres ont été réduites à la meſure qu'elles ont actuellement, par le tempérament des intervalles, inconnu aux Grecs, & que *Bartolomeo Ramos*, eſpagnol & célèbre profeſſeur de muſique dans les univerſités de Salamanque & de Bologne, a propoſé le premier. Cette réponſe eſt fondée ſur un cercle vicieux, commun dans tous les arts. Quand on eſt parvenu à connoître ce que la nature nous inſpire, on veut que ce ſoit le produit de nos réflexions. Les mathématiques ſont remplies de cette vanité: elles nous donnent à entendre que l'on a trouvé par le calcul la manière d'élever un fardeau, ou de conſtruire une machine; mais il n'en eſt pas ainſi. C'eſt la nature qui nous a enſeigné ces choſes, & enſuite les mathématiques, pour les rendre plus faciles, les ont réduites aux loix du calcul. Il faut placer dans cette claſſe le tempérament des intervalles harmoniques. La nature a toujours inſpiré aux hommes les mêmes élémens de la muſique; & les philoſophes ont enſuite cherché la meſure de ces élémens, qu'ils n'ont pu trouver, & qu'ils ne trouveront peut-être jamais avec la préciſion qu'ils deſirent.

Les tierces & les ſixtes de la muſique grecque étoient donc les mêmes que les nôtres: & la diverſité des tétracordes vint de la difficulté de meſurer les intervalles. Nous en avons un exemple très-clair dans notre tempérament même. On n'y penſa pas avant le 16e ſiècle, & long-temps auparavant on employoit les tierces & les ſixtes propres au *contre-point*. Depuis *Bartolomeo Ramos* on a fait divers ſyſtêmes de tempérament, mais tous également inutiles, puiſqu'aucun ne ſert & ne peut ſervir à accorder parfaitement les inſtrumens. Ils s'accordent, après tout, comme ſe forment les paroles, c'eſt à dire, par inſtinct, ou en ſe réglant ſur les ſenſations preſqu'innées que la nature a placées dans l'homme comme des élémens de la muſique.

» Dans le ſiècle dernier, d'après la ſuppoſition que les intervalles harmoniques dépendoient des proportions, on conſtruiſit quelques clavecins à trois rangs de touches, pour former les tons majeurs & les tons mineurs. L'expérience démontra que les ſons trouvés par le calcul étoient de vraies diſcordances; mais nous, ſuperſtitieuſement attachés à nos inutiles raiſonnemens, nous nous ſervons d'un langage tout-à-fait contradictoire. Nous appellons juſtes & parfaites les tierces & les quintes, que l'expérience nous enſeigne être inutiles pour chanter & pour jouer des inſtrumens, & nous appellons altérées, & même diſcordantes, les tierces & les quintes dont la nature nous force de faire uſage. Notre extravagance va juſqu'à avancer comme une propoſition fondamentale en muſique ce paradoxe: *Une voix juſte ne chante pas toujours juſte.* (Bethiſi, Théor. & Prat. de la Muſique, part. 2, chap. 4, art. 2, prop. 6.) Concluons donc que les tierces & les ſixtes ont toujours été les mêmes dans la pratique, quoique les philoſophes leur aient attribué des meſures diverſes; de même que les diſtances des planettes ont toujours été les mêmes, quoique les aſtronomes les aient ſuppoſées tantôt d'une meſure & tantôt d'une autre. On ne peut donc rien inférer de la meſure des tétracordes anciens contre la pratique du *contre-point* des Grecs.

» Mais ce qui prouve le mieux l'inſuffiſance de ce principe pour refuſer aux Grecs toute l'étendue de notre *contre-point*, c'eſt que, quand même les Grecs auroient entièrement ignoré le *contre-point*, il leur eût fallu même pour chanter employer notre *tempérament*. Suppoſons qu'ils modulaſſent ſur le tétracorde de Dydime, qui, ſelon le père Martini, étoit le plus parfait; ſi, en commençant par la corde *ut*, ils faiſoient la modulation *ut*, *fa*, *re*, *ſol*, *ut*, entonnant juſte, ſelon les proportions de Dydime, tous les intervalles qui la compoſent, le ſecond *ut* diſcorderoit avec le premier de plus d'un *comma*; & ainſi généralement dans toute autre modulation, en formant les intervalles juſtes, ils ne pouvoient jamais retomber à la même corde. Il faut donc dire ou que les Grecs employèrent dans la pratique des intervalles que nous appellons *tempérés*, ou que leurs chants ne finiſſoient jamais ſur la corde par laquelle ils commençoient; & puiſque cette dernière ſuppoſition ſeroit abſurde (1), nous devons conclure que les Grecs, dans la pratique, tempéroient comme nous les intervalles,

---

l'aigu, mais ne ſont que des dupliques du même ſon.

Symphonoi, conſonnans, ſont des tons qui, lorſqu'ils ſont produits en même temps par la lyre ou par la flûte, ſe mêlent & s'uniſſent ſi bien enſemble que le ſon le plus bas ne ſe diſtingue point du plus haut.

Diaphonoi, diſſonans, ſont ceux qui, frappés enſemble, ne s'uniſſent jamais.

Paraphonoi, paraphônes, ne ſont ni conſonans, ni diſſonans, mais entre l'un & l'autre. Cependant lorſqu'on les entend enſemble, ils paroiſſent conſonnans.

Rien dans notre muſique ne peut nous donner l'idée de ces ſons mixtes; mais comme ils paroiſſoient conſonnans à l'oreille, il ſemble que dans le paſſage de Longin, *paraphônes* eſt mis pour conſonnances en général, & non, comme le veut le P. Martini, pour la quarte & la quinte ſeulement.

(1) Ici D. Eximeno parle un peu trop en muſicien moderne: car les morceaux de muſique ancienne ne finiſſoient pas toujours ſur la même note par laquelle ils commençoient.

faiſant une quinte tantôt plus forte, tantôt plus foible, comme on reconnoit que cela eſt néceſſaire pour notre *contre-point*.

» La néceſſité de ce *tempérament* ne fut peut-être pas remarquée par les Grecs, parce que ceux de leurs auteurs qui écrivirent ſur la muſique étoient plus ſpéculatifs que praticiens. Elle n'a été remarquée parmi nous que depuis que des hommes, auſſi exercés dans la pratique que dans la théorie, ont pu ſaiſir la différence qui exiſte entre les intervalles théoriques & les intervalles pratiques; & cette différence, établie entre les uns & les autres, n'eſt pas, comme on le croit, une découverte de notre génie, mais un inſtinct du génie muſical, commun à tous les ſiécles & à toutes les nations du monde. » (*M. Ginguené.*)

CONTRE POINT *chez les modernes.* (Hiſtoire du) Preſque tous les auteurs qui ont écrit ſur le *contre-point* prétendent qu'il fut inventé vers l'an 1022, par Guy ou *Guido*, moine d'Arezzo en Toſcane. Mais un art auſſi difficile, qui n'a pu naître, pour ainſi dire; que par degrés, & parvenir à la perfection que par les efforts ſucceſſifs des hommes de génie, dans l'eſpace de pluſieurs ſiècles, doit avoir été bien foible dans ſon enfance, & ſes premières tentatives ont été néceſſairement circonſcrites & groſſières.

Celui des ouvrages de Guy d'Arezzo qu'on cite le plus ſouvent, & où l'on ſuppoſe que ſont conſignées toutes les inventions qu'on attribue à ce moine, c'eſt ſon *Micrologus*; l'un des plus curieux chapitres de ce traité eſt intitulé: *de Diaphonia & organi Jure.* On y voit l'état où étoit la muſique au temps où il fut écrit, & quelques exemples des premiers & informes eſſais d'harmonie.

Par *diaphonie*, *Guido* entend ſeulement le diſcant, qu'on appelloit alors *Organum.* (Voyez *Diſcant*, *Organiſer.*) Il conſiſtoit à chanter une partie ſous le plain-chant. Quelques-uns n'y employoient que les quartes; mais il étoit permis de doubler ou le plain-chant, ou l'*organum* par octaves. Cette eſpèce de diſcant déplait à *Guido*, qui la rejette comme trop dure; il y en ſubſtitue une autre plus douce, ſans dire clairement qu'elle ſoit de ſon invention. Elle conſiſte à admettre, outre la quarte & l'octave, les tierces majeure & mineure, en rejettant le demi-ton & la quinte. La partie inférieure peut chanter avec la ſupérieure à chacun de ces quatre intervalles, ſelon certaines régles qu'il donne, mais dans un langage preſque inintelligible.

Il y joint des exemples fort confus, & peut-être copiés incorrectement, mais qu'on peut cependant conſidérer comme de curieux échantillons de ce qui paſſoit, même dans ſon eſprit, pour la meilleure harmonie de ſon temps. Il faut avouer qu'on n'en voit pas trop la ſupériorité ſur celle qu'il rejettoit comme trop rude. Tous les paſſages qu'il cite ſont dans un miſérable faux-bourdon, où l'on voit toujours, à quelques exemples près, la quarte préférée à toutes les conſonnances: *principatum obtinet.*

Ce chapitre ſur la *diaphonie*, & les traits de diſcant qui y ſont cités, ſuffiſent pour prouver que c'eſt ſans aucun fondement qu'on a ſi ſouvent attribué à *Guido* l'invention du *contre-point*, ou de la muſique en partie. On ignore ſi depuis la compoſition de ce traité, il ne fit pas quelques progrès; mais il faut qu'il ait avancé à grands pas, ſi de ces foibles & groſſiers eſſais il parvint à une harmonie pure, & s'il produiſit en effet quelque choſe que l'oreille pût ſupporter aujourd'hui.

On verra à l'article *France*, que plus d'un ſiècle avant *Guido*, deux autres moines, Hubald & Eudes ou Odo, avoient fait des eſſais de *contre-point* ſemblables à ceux qu'on trouve dans le *micrologus.* Comment plus de cent ans s'écoulèrent-ils entre ces moines françois & celui d'Italie, ſans que l'art eût fait aucuns progrès? C'eſt qu'avant l'invention de l'imprimerie, les ſavans étoient épars dans l'Europe, & ne pouvoient ſe communiquer leurs lumières. Ce qu'un homme de génie avoit inventé, il falloit qu'un autre homme de génie l'inventât encore. Il falloit un ſiécle pour qu'une découverte pût ſe répandre alors, comme elle ſe repand maintenant en peu de jours. Auſſi l'harmonie reſta-t-elle, long-temps après *Guido*, au même point où il l'avoit laiſſée.

Les noms de *diaphonia*, *d'organum*, de *diſcantus*; ceux de *triplum*, *quadruplum*, *motetus*, *medius*, *diateſſaronare*, &c. furent ſucceſſivement donnés à cette harmonie groſſière, avant celui de *contre-point*, *contrapunctum.* Ce nom vint, ſans doute, comme le dit Rouſſeau, de ce que les ſignes des ſons, poſés ſur les lignes, étoient d'abord de ſimples points, & qu'en compoſant à pluſieurs parties, on plaçoit ces points l'un ſur l'autre, ou, comme on le dit encore en Italie, l'un contre l'autre, *ut* contre *mi*, *re* contre *fa*, &c.

Il eſt aſſez difficile de découvrir dans quel temps on commença d'employer le mot *contrapunctum.* On le trouve dans un traité manuſcrit de *Profdoſcimus de Beldemandis*, qui eſt à la bibliothèque du Vatican, & compoſé en 1412. On le trouve auſſi dans un autre manuſcrit de la même bibliothèque, beaucoup plus ancien, puiſqu'il eſt attribué à Jean de Muris, lequel floriſſoit en 1330.

C'eſt à peu près dans ce temps, c'eſt dans le quatorzième ſiècle, que les loix du *contre-point* commencérent à être fixées, & que les tierces & les ſixtes furent employées dans une ſuite régulière d'accords, préférablement aux autres conſonnances. Cette harmonie ſimultanée, plus agréable & plus douce que celle qu'on avoit employée juſqu'alors, eut peine à s'introduire dans la muſique ſacrée.

On

On la cenſura comme une innovation dangereuſe ; & tandis que l'art nouveau du *contre-point* étendoit ſes limites, & formoit ſon code par de nouvelles combinaiſons de ſons, il ſcandaliſoit la piété & la ſimplicité des partiſans de l'ancien uſage.

On ſe plaignit au pape Jean XXII, que par cet abus du diſcant les principes de l'antiphonaire & du graduel étoient tombés dans un tel mépris, que les chanteurs ne pouvoient plus reconnoître ſur quels fondemens leurs mélodies étoient établies, & qu'enfin l'ignorance où ils étoient des tons & des modes de l'égliſe étoit parvenue à un ſi grand excès, qu'ils négligeoient toute diſtinction, & qu'ils excédoient les bornes qui avoient été preſcrites à chacun de ces tons & de ces modes.

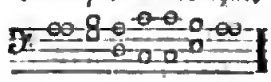
Ce pape, de l'avis du conclave, lança une bulle à Avignon, pour ſupprimer toutes ces licences, & prononça des peines très-ſévères contre les contreventeurs. Cette arme des bulles papales étoit alors très-redoutable ; & la voilà lancée contre des accords de ſixte & de tierce. Il étoit réſervé à l'un des ſucceſſeurs de Jean XXII de foudroyer, quelques ſiècles après, avec les mêmes armes, ceux qui oſeroient attaquer les graves poëſies de l'Arioſte (1).

Mais pendant que l'égliſe refuſoit d'admettre les progrès qu'avoit faits l'harmonie, la muſique profane ne négligeoit pas de s'en enrichir. Elle avoit commencé d'être cultivée en Italie dès le ſiècle précédent, comme on le voit par les ouvrages de *Marchetto* de Padoue, conſervés en manuſcrit dans la bibliothèque du Vatican, & dédiés à Charles, roi de Sicile, en 1283. Ce ſont les écrits les plus anciens peut-être où il ſoit queſtion de *dièzes*, de *contre-point chromatique*, & de *diſſonances*.

Dans cet auteur on trouve pluſieurs tentatives ou nouvelles combinaiſons harmoniques, dont quelques-unes ont été adoptées depuis, & quelques autres rejettées.

En voici des exemples notés à la moderne. Dans les ouvrages de *Marchetto* ils ſont écrits ſur une ſeule portée de quatre, cinq, ſix lignes, ou même davantage, ſelon que la diſtance des intervalles l'exige, avec deux clefs, l'une pour la baſſe & l'autre pour le deſſus, & deux couleurs ; le *rouge* pour le deſſus & le *noir* pour la baſſe.

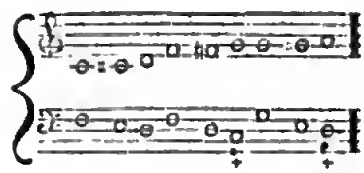
Contre-point diatonique.



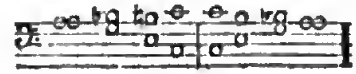
Ce *contre-point* eſt bien loin d'être élégant, mais il ne contient rien que de conforme aux règles modernes.

(1) Léon X. Nous ne donnons pas pour un fait certain cette excommunication des cenſeurs du *Roland Furieux*, quoi qu'elle ſoit atteſtée par pluſieurs auteurs.

Les exemples ſuivans offrent non-ſeulement le plus ancien emploi que l'on ait encore pu trouver du dièze accidentel, mais peut-être auſſi les plus anciens eſſais de ce que nous appellons *chromatique*.

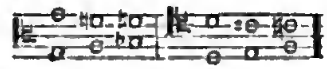


La modulation de *re* avec tierce majeure, à *ut*, & celle de *mi* avec la même tierce, à *re*, ne s'employent plus aujourd'hui, quoi qu'elles ſoient aſſez communes dans les compoſitions du ſeizième & du dix-ſeptième ſiècles : mais à cette irrégularité près, ſi le mérite d'une invention eſt dans l'uſage dont elle devient par la ſuite, *Marchetto* mérite les remercimens de bien des compoſiteurs pour ce paſſage, ainſi que pour les exemples ſuivans de modulation chromatique, aſcendante & deſcendante.

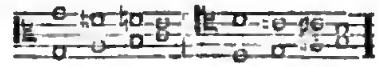


Il reconnoit la ſixte majeure montant à l'octave pour une conſonnance imparfaite ;

mais en deſcendant, il l'appelle diſſonante, *diſcordem*, & il la réſout un demi-ton plus bas avec la quinte pour baſſe.



Ce paſſage, avec un léger changement dans l'accompagnement, a été depuis adopté par tous les compoſiteurs de l'Europe, & répété juſqu'à la ſatiété, ſous cette forme.



Marchetto eſt le premier qui ait parlé des diſſonances & de leur réſolution. Il établit pour règle que deux ſeptièmes, ou deux quartes, employées comme diſſonantes, ne peuvent ſuccéder l'une à l'autre ; & qu'après une diſſonance, la partie qui a offenſé l'oreille, doit expier ſa faute en devenant une conſonnance, tandis que l'autre ſe tient à ſa place, &c.

En regardant ces eſſais du point de perfection où l'art eſt parvenu, ils peuvent nous paroître informes & mépriſables, mais ſi l'on ſonge qu'ils étoient faits il y a plus de cinq cents ans, on les regardera comme les témoignages précieux des premiers efforts du génie, dans un temps où il n'avoit encore pour guide que l'inſtinct & le tâtonnement de l'oreille; où il falloit qu'il créât à chaque pas, & où la moindre de ſes inventions étoit ſans doute plus étonnante & plus méritoire que tous les grands effets qu'on peut produire aujourd'hui par de ſimples réminiſcences.

N'eſt-il pas intéreſſant, par exemple, de voir Jean de Muris, qui floriſſoit dans le quatorzième ſiècle, établir dans ſon *Traité du Contre-point* (1) des règles dont la plus grande partie eſt encore en vigueur aujourd'hui?

Il commence par établir qu'au-delà de l'octave tout eſt répétition, que « dans l'étendue de l'octave, il y a ſix eſpèces de conſonnances, trois » parfaites & trois imparfaites. De la première » eſpèce ſont l'uniſſon, l'octave & la quinte; de » la ſeconde les deux tierces, majeure & mineure, » & la ſixte majeure ». Il eſt ſingulier que la ſixte mineure ne ſoit point miſe, par Jean de Muris, au nombre des conſonnances, & que Francon même l'ait traitée de diſſonance, puiſqu'elle n'eſt qu'une inverſion de la tierce majeure, que l'un & l'autre reconnoiſſent pour conſonnante.

« La première conſonnance du genre parfait, » continue Jean de Muris, eſt l'*uniſſon*. Il doit » naturellement être ſuivi de la tierce mineure, » laquelle, au contraire, pour plus de variété, » doit l'être d'une conſonnance parfaite. La quinte, » étant auſſi du genre parfait, eſt bien ſuivie par » la tierce majeure, & *vice versâ*. L'octave, autre » conſonnance parfaite, peut être ſuivie de la » ſixte majeure, après laquelle on peut choiſir » d'une conſonnance parfaite ou d'une imparfaite. » Il en eſt de même de la tierce mineure, qui » étant du genre imparfait, peut être indifféremment ſuivie d'une conſonnance parfaite ou d'une » imparfaite. La tierce majeure, quoique mieux » ſuivie d'une quinte, peut cependant l'être d'une » autre tierce; mais celle-ci doit être mineure. » De même la ſixte majeure, quoique mieux » ſuivie d'une octave, peut l'être auſſi d'une conſonnance parfaite ou imparfaite d'une autre » eſpèce, à cauſe de la variété. Elle peut l'être » d'une quinte, mais ſeulement quand la partie » inférieure s'élève à la tierce majeure ou mineure; » & d'une tierce ou d'une ſixte à volonté.

» Toute compoſition doit commencer & finir » par une conſonnance parfaite. Deux parties ne » doivent pas monter ou deſcendre en même-temps » ſur des *conſonnances parfaites*, quoique les imparfaites puiſſent être employées ſans précaution. » Enfin, l'on doit prendre ſoin que quand la » partie inférieure monte, la partie ſupérieure » deſcende, & le contraire, &c. »

Notez que Jean de Muris ne fait dans ce traité aucune mention de la quarte. *Proſdoſcimus de Beldemandis*, qui écrivoit quelque-temps après lui (1), en parle comme d'une diſſonance, quoiqu'elle le ſoit moins, dit-il, que la ſeconde & la ſeptième, & qu'elle puiſſe être placée dans une claſſe mitoyenne, entre les *conſonnances* & les *diſſonances*.

On flottoit ainſi dans cette enfance du *contre-point*, & cela devoit être, puiſqu'on ne ſuivoit qu'une routine aveugle, & le ſentiment capricieux de l'oreille.

On s'en tint pendant long-temps à éclaircir & à tâcher de fixer les règles de ce *contre-point ſimple*, ou de note contre note. Il y avoit un grand pas à faire pour en venir au *contre-point figuré*, où pluſieurs parties marchent enſemble, chacune avec des valeurs de notes différentes, & qui ne pouvoit par conſéquent exiſter ſans l'invention de ces différentes valeurs, & de la diviſion des temps.

Mais depuis cette invention même, on peut dire que tous les eſſais d'harmonie antérieurs à la moitié du quinzième ſiècle, ne faiſoient que défigurer & étouffer la mélodie. Lorſqu'elle commença à s'épurer & à ſe perfectionner, quoique les combinaiſons diverſes des conſonnances ſe fuſſent extrêmement multipliées, leur douceur continue engendra bientôt la langueur & la ſatiété. On ſentit que la muſique, comme tous les autres arts, demande de la variété & des contraſtes. Quelques muſiciens hardis eurent le courage & l'adreſſe de réveiller l'attention en entremêlant, avec les conſonnances, quelques accords diſſonans. Ils s'apperçurent qu'en donnant à l'oreille une peine paſſagère, & en la tenant en ſuſpens, ils lui procuroient un plaiſir plus vif, quand la diſcordance étoit ſauvée.

Ils uſerent d'abord de ces diſſonances avec beaucoup de ſobriété. Ce ne furent que des quartes ſauvées ſur la tierce, ou des ſeptièmes ſur la ſixte; rarement des ſecondes, des neuvièmes, ou des accords de quinte & ſixte. Il ſemble que la première diſſonance qui fut régulièrement employée fut la ſeptième. Dans un fragment de *chant figuré*, par *Bonadies*, maître de *Franchinus* en 1473, on ne trouve d'autre diſſonance qu'une ſeptième préparée par l'octave, & ſauvée ſur la ſixte.

Voyez *Planches de muſique*, *fig.* 74.

(1) *Ars Contrapuncti* Jo. de Muris, ex. mſ. varie.

(1) En 1412.

Digitized by Google

La théorie s'établiſſoit à meſure que la pratique faiſoit des progrès. Dans un *Traité du Contre-point*, par Jean Tinctor, le premier qui ait été imprimé en Italie, on trouve des règles aſſez claires ſur la préparation des diſſonances. Toute diſſonance, dit-il, doit être préparée par une conſonance, comme la ſeconde par l'uniſſon ou la tierce; la quarte par la tierce ou la quinte; la ſeptième par la quinte ou l'octave, &c.

Quel fut l'inventeur du *contre-point figuré*? Quelle nation eut la gloire de cette nouveauté intéreſſante? C'eſt un point qui a été ſortement débattu. Louis *Guicciardini* & l'Abbé Dubos ont aſſuré que l'harmonie figurée avoit été inventée dans les Pays-bas: mais on n'a pu trouver aucune preuve de cette aſſertion. Le Dr Burney dit avoir fait dans les Pays-Bas mêmes des recherches auſſi inutiles qu'exactes. Il recuſe ces deux témoins, l'un comme un rénégat italien, qui, s'étant fixé à Anvers, au ſervice de l'empereur Charles-Quint, avoit entrepris, dans ſa Deſcription des Pays Bas, de leur attribuer l'honneur de toutes les inventions utiles & agréables; l'autre comme un françois qui ne vouloir donner cette gloire aux Flamands que pour la leur eſcamotter enſuite au profit de la France.

A ces preuves négatives M. Burney en joint une poſitive en faveur de l'Angleterre. Elle paroît d'autant moins ſuſpecte qu'elle eſt tirée d'un auteur Flamand; c'eſt ce même J. Tinctor dont on vient de parler. Voici le paſſage extrait d'un de ſes ouvrages intitulé: *Proportionale muſices*, conſervé à Bologne, avec d'autres traités manuſcrits du même auteur, dans la bibliothèque des chanoines réguliers de S. Sauveur. *Cujus, ut ita dicam, novæ artis, (ſcilicet contrapuncti) fons & origo apud anglos, quorum caput* DUNSTAPLE *extitit, fuiſſe perhibetur, & huic contemporanei fuerunt in galliâ* Dufai & Binchois; *quibus immediate ſucceſſerunt moderni* Okenheim, Buſnois, Regis & Caron, *omnium quos audiverim in compoſitione preſtantiſſimi.*

Le P. Martini fit à M. Burney la galanterie de lui communiquer ce manuſcrit, & de le renvoyer à ce paſſage, lorſqu'il lui demanda qu'elle nation il croyoit avoir été la première à cultiver la muſique en parties, ou l'harmonie ſimultanée. Ce n'eſt cependant pas de l'harmonie ſimplement ſimultanée ou du *contre-point* ſimple qu'il s'agit ici, mais du *contre-point figuré*. L'auteur de l'*Hiſtoire Générale de la Muſique* n'abuſe point de cette citation. Il en conclut ſeulement que Dunſtable fut un des premiers à employer l'harmonie figurée, avant que les Flamands ſe diſtinguaſſent dans l'Europe; & que ceux-ci, par conſéquent, ſont bien loin d'en être les inventeurs.

Il eſt ſurprenant qu'on trouve ſi peu de *contre-point*, & dans ce peu, preſque rien de correct, avant les premiers eſſais d'Imitations, de Fugues & de Canons. Il y avoit probablement une ſorte de tendance vers ces inventions ſingulières, dès le temps où toute l'harmonie conſiſtoit en ce *diſcant* que les premiers chanteurs compoſoient au haſard ſur les chants de l'égliſe, avant qu'il y eût aucune harmonie écrite. On voit dans les plus anciens morceaux de muſique en parties qui ſoient venus juſqu'à nous, que la fugue & le canon avoient fait des progrès conſidérables avant le temps où ces morceaux furent compoſés. Les premières meſſes & autres muſiques d'égliſe qui ont été imprimées, & qui datent du quinzième ſiècle, ſont pleines de canons & de fugues de la conſtruction la plus recherchée & la plus difficile.

Le P. Martini donne à ces ſortes de compoſitions l'origine ſuivante. Les premiers compoſiteurs ayant commencé à introduire ſur la partie du plain-chant quelqu'autre partie qui formoit dans le même-temps une mélodie différente, & ayant ainſi créé l'harmonie ou le *contre-point*, tâchèrent que toute partie ajoutée fût ſemblable ſinon à tout le chant de la première, du moins aux premières notes de ce chant. Mais comme le plain-chant eſt quelquefois tranſpoſé de l'une des trois propriétés à l'autre (voyez *Propriété*); c'eſt-à-dire à la quarte ou à la quinte, ces compoſiteurs tranſposèrent de la même manière les imitations des parties du *contre-point*, & commencèrent ces imitations, non-ſeulement à l'uniſſon & à l'octave, mais à la quarte & à la quinte au-deſſus & au-deſſous de la partie imitée, en prenant toujours ſoin que l'ordre des intervalles fût abſolument le même dans l'imitation & la tranſpoſition que dans la mélodie originale du plain-chant. (Voyez *Imitation*, *Fugue*.)

C'eſt en Italie que ſe firent tous ces premiers eſſais. On a beau aſſurer, d'après Louis Guichardin & l'abbé Dubos, que le *contre-point* fut inventé dans les Pays-Bas: il ne faut pas oublier que *Guido* ou Guy d'Arezzo, qui établit l'échelle muſicale, & le ſyſtème encore ſubſiſtant aujourd'hui; que *Marchetto* de Padoue, qui le premier eſſaya le chromatique moderne; que *Franchino Gaffurio*, auteur du premier traité de compoſition, étoient Italiens.

On reconnoit généralement que dans le moyen âge, dans ces temps d'ignorance où la raiſon humaine étoit ſi peu avancée & les arts ſi peu connus, les prêtres de preſque toutes les parties de l'Europe, allo ent à Rome apprendre le plain-chant, & tous les rites de l'égliſe où la muſique étoit employée. Et dans le quinzième ſiècle, époque des premiers morceaux d'harmonie à quatre parties & en *contre-point* figuré qui nous ont été conſervés, c'étoit pour l'uſage de la chapelle du pape que le génie des compoſiteurs faiſ it les plus grands efforts, excité par la faveur dont l'art

y jouiſſoit, & par la double certitude que ſes travaux ſeroient libéralement payés & que ſes productions ſeroient parfaitement exécutées. Si quelques compoſiteurs de cette chapelle pontificale étoient Flamands, & quelques chanteurs Eſpagnols, il ne s'enſuit pas que les Italiens aient dû le *contre-point*, ni l'art du chant aux Pays-Bas ou à l'Eſpagne. L'école romaine de muſique & de chant étoit établie depuis tant de ſiécles, qu'il eſt naturel d'imaginer que ces étrangers vinrent à Rome, moins pour enſeigner la muſique, que pour l'apprendre.

Il eſt cependant vrai qu'au commencement du quinzième ſiècle, pluſieurs excellens compoſiteurs Flamands ſe répandirent en Italie, comme dans toute l'Europe; mais il eſt probable, malgré l'aſſertion de Jean Tinctor en faveur de l'Anglois Dunſtable, que le *contre-point*, ſimple d'abord, enſuite figuré, fut connu en Italie avant de l'être en Angleterre & dans les Pays-Bas. Les Italiens ont été ſans doute les premiers, comme ils ont été depuis les meilleurs muſiciens des temps modernes; mais ils ont négligé d'en conſtater les preuves. *Bonadies*, maître de *Franchino Gaffurio*, eſt certainement auſſi ancien qu'aucun autre bon contre-pointiſte dont il ſe ſoit conſervé quelques ouvrages; mais il ne reſte rien de lui, au lieu que nous avons des compoſitions d'Okenheim, de Joſquin, d'Iſaac, de Brumel, & des autres maîtres Flamands, Allemands & François du quinzième ſiècle. (Voyez l'article *Pays Bas.*)

Il doit y avoir eu, entre le temps de Jean de de Muris & le milieu du quinzième ſiècle, un grand nombre de muſiciens dont les ouvrages ſe ſont perdus. Tous les arts ſe perfectionnent progreſſivement, & l'harmonie de Joſquin eſt tellement ſupérieure à ce qui nous eſt reſté des maîtres plus anciens que lui, qu'il paroît y avoir entre eux la différence de deux ou trois ſiécles; & il eſt difficile d'imaginer qu'aucun muſicien eût pu, même avec des pas de géant, parvenir à une compoſition ſi régulière, ſi ſavante, & à des inventions ſi ingénieuſes, quelque ſupérieur que fût ſon génie à celui de ſes prédéceſſeurs.

Rome fut pillée & brûlée en 1527, par l'armée de Charles V. Les livres & les manuſcrits les plus précieux furent la proie des flammes. C'eſt-là, ſans doute, ce qui rend ſi difficile de trouver des compoſitions antérieures à cette époque, dans une ville qui avoit continué long-temps d'être la capitale des arts, après avoir ceſſé d'être celle du monde. Mais ſi Okenheim, Joſquin, Brumel & d'autres maîtres étrangers n'apportèrent pas le *contre-point* en Italie, il eſt du moins certain qu'ils y contribuèrent beaucoup à ſes progrès.

Il régnoit alors une ſingulière coutume à laquelle tous les compoſiteurs étoient forcés de ſe ſoumettre. C'étoit de prendre pour ſujet de leurs compoſitions un trait connu de mélodie. Dans tous les morceaux d'une meſſe, par exemple, une des parties faiſoit entendre cette mélodie ſur différens mouvemens, tantôt en prolongeant les notes, tantôt en les abrégeant, mais en conſervant toujours le premier chant; & les autres parties deſſinoient ſur ce motif des imitations, des canons, des fugues. Cet uſage ſubſiſtoit encore du temps de Zarlin, & Glareanus nous apprend que du ſien on ne compoſoit guères de meſſes que ſur quelque ancien *motif*. *Nulla eſt fere hodiè miſſa, quæ non ex antiquo themate quopiam deprompta.* Le petit nombre de celles qui n'étoient pas ainſi compoſées, mais ſur des chants de l'invention du maître, étoient intitulées: *Miſſa ſine nomine*: les autres avoient pour titre les paroles du trait de plain-chant ou même de la chanſon qui ſervoit de motifs à tous les mouvemens.

Lorſque ces motifs étoient tirés du plain-chant ou de la mélodie des hymnes que l'égliſe chantoit depuis pluſieurs ſiécles, & qu'ils devenoient, dans l'égliſe même, la baſe du *contre-point* dans une grande compoſition, cela pouvoit avoir quelque choſe de pieux, de ſolemnel, & une propriété locale, capable de déſarmer la cenſure, & d'engager les chefs & les ordonnateurs du culte, à tolérer & même à approuver cette méthode; mais quand les compoſiteurs offenſoient les oreilles pieuſes par les airs légers & mondains de quelque chanſon triviale ou licencieuſe, lorſqu'ils les adaptoient à d'humbles ſupplications, à des hymnes ſacrées, à de ſaintes prières, dont le ſentiment devoit être ſans ceſſe effacé de l'eſprit de l'aſſemblée par la répétition fréquente de ces fragmens profanes dans toutes les parties du chœur, ils abuſoient du privilège d'*harmoniſer* des chants connus, & prouvoient auſſi peu de goût & d'intelligence, que de décence & de reſpect pour les cérémonies religieuſes dont la direction leur étoit confiée.

L'une des anciennes chanſons qui fut le plus en faveur pour cet uſage dans le quinzième ſiécle, & même au commencement du ſeizième, eſt celle de l'*homme armé*. Dans tous les recueils de meſſes des maîtres qui floriſſoient alors on en voit un grand nombre qui ont ces deux mots pour titre, & qui ont toutes pour motif l'air de cette chanſon. Le P. Martini ſuppoſe que c'étoit une chanſon provençale: *il canto d'una certa canzone provenzale.* M. Burney croit, au contraire, que c'eſt cette fameuſe chanſon de Roland, que des François armés chantoient à la tête des troupes, en l'honneur de ce paladin, lorſqu'ils marchoient à l'ennemi.

La meſſe de Joſquin, appellée *Didadi*, eſt un morceau curieux, compoſé ſur un air qui étoit probablement très-connu de ſon temps: la partie de *tenore* en répète continuellement le chant ſur différentes meſures, & d'une façon ſi ſingulière que l'auteur a cru néceſſaire, non-ſeulement de donner en notes la *réſolution* de chaque mouvement, mais

de placer au commencement de chacun l'un des ſignes ſuivans de prolation. (Voyez *Prolation.*)

Au Kyrie, ou aux deux premiers mouvemens:

Au troiſième & quatrième mouvemens, *& in terra*, & *qui tollis*:

Ainſi des autres. Cela ſignifioit que dans les deux premiers mouvemens la longue étoit égale à deux brèves, & la brève à deux ſemi-brèves, &c. Que dans les deux ſuivans la longue étoit égale à quatre brèves, & la brève à quatre ſemi-brèves. Dans les mouvemens *Patrem omnipotentem*, & *Crucifixus*, la longue valoit ſix brèves; au *Sanctus* elle en valoit cinq. Ce qui étoit exprimé de la même manière, c'eſt-à-dire, par les faces correſpondantes du dé inférieur, le ſupérieur marquant toujours par l'unité la valeur de la longue.

L'auteur avoit ſans doute choiſi ces ſignes des proportions rhythmiques par alluſion à une chanſon qu'il avoit priſe pour le ſujet de ſa meſſe. *Dadi*, pluriel de *Dado*, ſignifie des dez en Italien, & *Didadi* étoit, ou le titre ou les premiers mots, d'une chanſon populaire, ſur le jeu des dez ou ſur les jeux de haſard en général, qui eut cours pendant le quinzième ſiècle.

Toutes ces ſingularités pénibles ont depuis long-temps perdu leur prix, & ne paroiſſent plus que bizarres. On les voyoit alors d'un autre œil. On ſeroit tenté de dire de preſque tous les compoſiteurs de ce temps, en voyant tant de recherche, d'efforts, de combinaiſons, & ſi peu de mélodie dans leur muſique, qu'ils avoient plus d'art & de ſavoir que de génie, ſi l'on ne réfléchiſſoit pas que ce que nous nommons mélodie n'exiſtoit pas encore dans le ſens où nous l'entendons aujourd'hui; que le génie conſiſte principalement dans l'invention, & qu'il falloit un fonds inépuiſable de talent inventif pour combiner de tant de manières les ſons de l'harmonie ſimultanée, pour créer tant de ſujets divers, d'imitations, de canons, & de réponſes ingénieuſes, ſur des chants ſimples & communs. C'étoit-là le principal objet du travail des étudians, & l'ambition des plus célèbres compoſiteurs.

Mais dans le ſiècle ſuivant une mélodie plus ſignifiante & plus noble s'introduiſit dans les parties du *contre-point*. C'eſt l'époque d'une révolution intéreſſante qui fut préparée par les grands maîtres dont nous venons de parler; opérée par le génie de Paleſtrina, de quelques-uns de ſes contemporains & de ſes élèves, & conſolidée par un grand nombre d'ouvrages & de traités, où d'habiles théoriciens, tels que Pierre Aaron, le célèbre Zarlino, Artuſi de Bologne, le Vénitien Zacconi & pluſieurs autres, établirent & démontrèrent les principes de l'art, fixèrent ainſi ce que les leçons verbales & les exemples même ont de vague & de fugitif; & répandirent en Italie, & de-là en Europe, la doctrine encore nouvelle de l'harmonie & du *contre-point*.

Paleſtrina, auteur de cette belle révolution, étudia d'abord à fonds les grands maîtres qui l'avoient précédé, & ſe rendit familières toutes les difficultés de leur ſtyle. Il s'appliqua enſuite à ſimplifier, à épurer l'harmonie, à chercher une mélodie plus coulante & plus naturelle. Il paya cependant aſſez ſouvent encore le tribut à l'ancienne méthode, dont il avoit ſu corriger le pédantiſme, la recherche & l'obſcurité. Sa meſſe, ſur le chant de l'*homme armé*, eſt remplie de vaines & inutiles difficultés. Elle eſt ſi embarraſſante à déchiffrer, que Zacconi a compoſé un commentaire de treize pages in-folio, pour en expliquer la note & en réſoudre les canons; & que malgré ce commentaire, peu de muſiciens ſont capables de la réduire en partition. Il ſuivit donc auſſi dans ſon premier temps l'uſage abſurde de compoſer des motets & des meſſes ſur des chants vulgaires. Mais depuis 1570, il abjura totalement cette coutume gothique. Son ſtyle, qu'il ſe fit une étude conſtante de polir & de perfectionner, devint enfin le modèle que tous les autres maîtres ſe propoſèrent d'imiter; & les meilleures compoſitions eccléſiaſtiques produites depuis ſon temps, furent nommées, pour comble d'éloge, *alla Paleſtrina*.

Nanino, ſon condiſciple & ſon intime ami, *Ciſra*, ſon élève, *Marenzio*, & d'autres maîtres de l'école Romaine, ſe firent gloire de ſuivre ſes traces, tandis que *Zarlino* à Veniſe, à Padoue *Coſtanzo Porta*, *Vecchi* & *Monteverde* à Mantoue, *Bottrigari* & *Artuſi* à Bologne, tâchoient de mettre auſſi dans leur *contre-point* la clarté, l'élégance & la pureté Paleſtrinienne.

Parmi ces imitateurs, qui tous cependant avoient dans leur ſtyle quelques parties qui leur étoient propres, *Monteverde* doit ſur-tout être diſtingué, parce qu'après avoir atteint le terme où Paleſtrina venoit de porter le *contre point*, il lui fit faire un pas de plus, en y introduiſant des hardieſſes & des diſſonances nouvelles. Ce fut lui qui employa le premier les diſſonances doubles, telles que la neuvième & quarte, la ſeptième & neuvième, la ſeptième & ſeconde; ainſi que la fauſſe quinte & la ſeptième non préparées. En outre-paſſant ainſi les règles preſcrites depuis long-

temps, il parut les violer ; auſſi eut-il un grand nombre de contradicteurs qui le traitèrent comme un ignorant corrupteur de l'art. Il eut auſſi des ſectateurs. Les muſiciens ſe ſéparèrent en deux partis, & la guerre devint générale. *Monteverde* ſe défendit dans des préfaces & des lettres miſes à la tête de ſes ouvrages. Mais ſa meilleure défenſe fut dans les progrès qu'il fit faire au *contre-point*. Ses licences flattant l'oreille, loin de la bleſſer, furent bientôt adoptées, non-ſeulement par les amateurs, mais par les profeſſeurs eux-mêmes, qui en uſèrent d'abord & finirent par en abuſer.

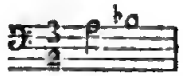
La paſſion pour les canons, les fugues & les autres inventions, plus difficiles qu'agréables, du *contre-point*, ne ſe rallentit point dans le ſiècle ſuivant, quoique leur auſtérité commençât à s'adoucir. La compoſition des *fugues perpetuelles*, ou des canons, exigeant plus de méditation & de ſcience que celle de toute autre eſpèce de muſique, il y eut dans le dix-ſeptième ſiecle, comme dans les précédens, pluſieurs muſiciens qui, poſſédés de l'ambition d'exceller dans ces pénibles entrepriſes, ſemblent y avoir conſumé une auſſi grande portion de leur vie, que de ſaints perſonnages en ont conſacré à des actes de piété & de dévotion, pour être canoniſés après leur mort. L'un des plus intrépides fut, ſans doute, *Franceſco* SORIANO, qui publia cent dix canons à quatre, cinq, ſix, ſept & huit voix, ſur le ſeul chant de l'*Ave Maris ſtella*; mais *Pietro* VALENTINI le ſurpaſſa encore, & décourage même les plus déterminés canoniſtes par des tours de force tels qu'un canon ſur les mots *Illos tuos miſericordes oculos*, &c. réſolu de plus de deux cents différentes manières, pour deux, trois, quatre & cinq voix; un autre, appellé *le nœud de Salomon*, à quatre-vingt-ſeize voix; un troiſième, à vingt voix ſeulement, mais à quatre différens ſujets à la fois, &c.

D'autres maîtres, dans le même-temps, ſans ſe renfermer excluſivement dans ces ſavantes entraves, conſervoient cependant le *contre-point* eccléſiaſtique ſa ſimple & noble auſtérité. *Franceſco Foggia*, *Steffano Bernardi*, & ſur-tout *Gregorio Allegri* & *Orazio Benevoli* paſsèrent, avec raiſon, pour les plus ſavans contrepointiſtes de ce ſiècle. Le ſtyle de l'égliſe commençoit cependant à s'altérer, par l'imitation de la muſique dramatique, encore dans ſon enfance, mais qui attiroit déjà la faveur publique; par l'introduction des inſtrumens, (t) qui partageoient l'attention, & plus encore par celle des tons tranſpoſés & des notes ajoutées pour ſuppléer ce qui manquoit aux échelles, dans l'ancien ſyſtême des eſpeces de l'octave & des modes du chant eccléſiaſtique.

En effet, il n'y avoit auparavant, dans la fixation du ton, rien qui reſſemblât à notre maniére de commencer & de finir ſur telle ou telle note déterminée de l'échelle. Les accords & les mouvemens prohibés étoient en ſi grand nombre dans les écrits des premiers théoriciens, que ſi l'on jugeoit des morceaux de muſique moderne les plus réguliers par les règles qui ſubſiſtoient au commencement du dernier ſiècle, ils paroîtroient tous remplis de licences. Les parties ne pouvoient s'étendre au-deſſus ni au-deſſous de la portée, c'eſt-à dire, des cinq lignes où elles étoient écrites. On ne pouvoit jamais paſſer d'une harmonie que dans une harmonie relative. Les intervalles de ſeptième majeure, de triton ou de quarte majeure, de fauſſe quinte, de ſeconde majeure, & même de ſixte majeure étoient défendus; enſorte que l'on pourroit aujourd'hui former une excellente harmonie des ſeuls intervalles qui étoient alors proſcrits.

La licence qui s'introduiſit tout d'un coup fut peut-être portée juſqu'à l'excès, mais parmi les novateurs il y en eut à qui l'on dut des inventions heureuſes, qui contribuérent à enrichir le *contre-point*. On peut citer entr'autres *Domenico Mazzocchi*, qui le premier employa le demi-ton enharmonique & les ſignes du *creſcendo*, du *diminuendo*, du *piano* & du *forte* dans l'exécution de ſes madrigaux, d'où ils paſsèrent bientôt dans l'égliſe.

Les idées extravagantes du chevalier *Tarquinio Merula*, doivent auſſi trouver place dans l'hiſtoire du *contre-point*. Ce compoſiteur, très-grave dans la muſique d'égliſe, eſt de la ſingularité la plus capricieuſe & quelquefois la plus bouffonne dans ſa muſique profane. Il aimoit beaucoup à écrire ſur une baſſe contrainte : on trouve dans l'un de ſes recueils une chanſon à trois parties, avec des ritournelles, pour deux violons & une baſſe, ſur un ſeul trait, alors connu ſous le nom de *la Ciecona* (voyez *Chaconne*.); une autre intitulée : *Canzonetta ſpirituale*, eſt faite ſur ces deux ſeules notes de baſſe,



répétées depuis le commencement juſqu'à la fin.

(t) Ils furent admis dans l'égliſe dès le ſiècle précédent, mais on n'en abuſa que dans le dix-ſeptième. Il eſt dit dans le voyage de Montaigne en Italie, en 1580, que la meſſe fut accompagnée, dans la grande égliſe de Verone, par l'orgue & par des violons. Ce fut, ſelon Quadrio, un certain *Agoſtino Aguzzari*, élève de *Viadana*, & maître de chapelle à Rome, qui haſarda le premier cette nouveauté, dans des pſeaumes qu'il appella *concertati*, parce qu'ils étoient accompagnés d'un concert d'inſtrumens.

Il avoit auſſi compoſé une fugue très-ſavante, à quatre parties, ſur la déclinaiſon de *hic*, *hæc*, *hoc*; & une autre ſur *Quis vel qui : nominativo qui*, *quæ*, *quod*, &c. Cette dernière conſiſte en pluſieurs mouvemens, ſoutenus avec vivacité, qui imitent le chant & les bredouillemens des enfans, répétant à l'école leur leçon de grammaire.

L'art du *contre-point* eût ainſi dégénéré; il fût devenu, ſoit par une exceſſive négligence, ſoit par des plaiſanteries burleſques, un objet de mépris & de riſée, ſi quelques hommes de génie ne lui avoient conſervé ou rendu tout ſon éclat, & ne lui euſſent fait faire un pas immenſe vers la perfection, dans le temps même où il paroiſſoit près de ſa ruine. *Cariſſimi* & *Stradella* opérèrent cette eſpèce de miracle. Parmi les licences qu'on avoit priſes, ils diſtinguèrent celles qui pouvoient contribuer au pathétique & à l'expreſſion, partie juſqu'alors entièrement inconnue; ils les naturaliſèrent, pour ainſi dire, avec le *contre-point*; rejettèrent toutes les autres, & joignirent les premiers, dans leurs *oratorios* & leurs *cantates*, les graces d'une mélodie expreſſive, à la pureté de l'harmonie, & aux deſſins ingénieux des imitations & des fugues.

De tous les maîtres qui leur ſuccédèrent, Alexandre *Scarlatti* fut celui qui contribua le plus à fixer & à perfectionner dans le *contre-point* la clarté, l'expreſſion & les graces qu'ils y avoient introduites, en lui conſervant toujours la nobleſſe & la ſimplicité convenable. Son diſciple le plus célèbre, *Franceſco* DURANTE, regardé avec raiſon comme le plus grand harmoniſte & le meilleur maître de ſon temps, acheva de porter le ſtyle du *contre-point* eccléſiaſtique à un point d'où il ne pouvoit plus que décroître. Quelque gloire que ſe ſoient acquiſe ſes immortels élèves, Pergoleſi, Terradellas, Traëtta, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, &c., ils n'ont pu, dans ce genre, ſurpaſſer leur maître. Il étoit parvenu à ce juſte degré avant lequel il reſtoit encore un peu trop de la ſéchereſſe & de la ſévérité du plain-chant, & au-delà duquel la muſique d'égliſe ſe confond abſolument avec la muſique de théâtre.

L'art de contenir les voix dans leurs véritables limites, de tirer des chants de l'égliſe des motifs heureux, de les traiter ſavamment, ſans recherche & ſans pédanterie; l'emploi ſage & modéré des inſtrumens, toujours dirigés, comme les parties de chant, au plus grand effet de l'harmonie & à la plus juſte expreſſion des paroles; enfin, l'attention qu'il eut plus que perſonne, & dont il fit un des principes fondamentaux de ſon école, de faire chanter chacune des parties avec autant de grace, d'aiſance, & par intervalles auſſi commodes & auſſi agréables que ſi elle étoit ſeule, toutes ces qualités & beaucoup d'autres qui frappent l'œil connoiſſeur dans l'étude de ſes partitions, le placent à la tête des contrepointiſtes de ce ſiècle; & comme juſqu'à lui le *contre-point* alla toujours en ſe perfectionnant, qu'il égala tous ſes prédéceſſeurs en ſcience, & qu'il les ſurpaſſa par une plus parfaite alliance de l'harmonie & du chant, il eſt aiſé de conclure que pour trouver le vrai type de ce que doit être le *contre-point* dans la muſique d'égliſe, il faut remonter juſqu'à lui, & peut-être ne pas remonter plus haut, ſi ce n'eſt pour connoître par ſoi-même les différentes révolutions qu'a éprouvées cette partie importante de l'art; je n'ai pu que les indiquer dans cet article; mais j'ai tâché que ce fût de manière à ſervir de guide dans cette recherche, ou même à l'épargner.

Il reſte à décider ſi depuis les premiers compoſiteurs qui altérèrent dans le *contre-point* la ſimplicité primitive du plain-chant, qui voulurent ajouter aux graces ſévères du ſtyle de Paleſtrina & de ſon école des graces plus attrayantes, plus mondaines, & qui donnèrent à l'expreſſion des ſentimens ce qu'ils ôtoient aux combinaiſons de l'harmonie figurée, juſques à Durante lui-même, la muſique ſacrée, en ſe relâchant de ſon auſterité, n'avoit point perdu de ſa perfection; ou au contraire, ſi Durante, ſes élèves & les maîtres étrangers à ſon école, tels qu'un Jomelli, un Buranello, & les diſciples qu'ils ont laiſſés, & tous les autres compoſiteurs modernes, n'ont pas eu trop de condeſcendance pour l'ancienne méthode, en conſervant dans le *contre-point* de l'égliſe quelques canons, quelques fugues, quelques reſtes du premier ſtyle, & en laiſſant ſubſiſter, quant à la manière de traiter l'harmonie, quelque différence entre la muſique de chapelle & celle du théâtre.

Le père Martini s'eſt ouvertement déclaré pour la première opinion. Il s'eſt efforcé dans tous ſes ouvrages de ranimer le goût du *contre-point* eccléſiaſtique, dans toute ſa première rigueur, avec toutes ſes formes ſcholaſtiques & ſon aſſerviſſement aux diviſions diatoniques de l'échelle, dans les modes & les tons du plain-chant. Par-tout il profeſſe, il recommande l'admiration & l'étude de ce qu'on pourroit nommer les tours de force & les ſubtilités harmoniques du ſeizième & du dix-ſeptième ſiècles. Il faut cependant avouer que les canons énigmatiques, le *cancrizans* ou rétrograde, les doubles & triples canons, & autres pédanteries de cette eſpèce étoient auſſi puériles que pénibles, & qu'on a fort bien fait de les mettre en oubli: mais peut-être y auroit-il de l'excès à ranger dans la même claſſe tous les efforts ingénieux & toutes les inventions des premiers maîtres.

M. Burney prend là-deſſus la défenſe des partiſans du vieux *contre-point*. « Vaincre les difficultés, dit-il, a toujours été regardé comme un certain mérite dans tous les arts. Michel-Ange en deſſinant les attitudes difficiles dans leſquelles il a placé pluſieurs de ſes figures, & que

les autres artiſtes n'ont pas eu le courage ou peut-être l'habileté de tenter, s'eſt fait un grand nom dans l'eſprit ces juges capables d'apprécier la correction du trait & la hardieſſe du deſſin ; quoiqu'une grande partie du plaiſir qu'on éprouve en regardant ſes ouvrages vienne de ce qu'on réfléchit à la difficulté de l'entrepriſe. »

« Différentes toutes, dans tous les arts, menent au temple de la gloire ; & celle qu'ont ſuivie Joſquin & ſes rivaux étoit trop remplie d'épines, de ronces, & d'obſtacles de toute eſpèce, pour être recherchée par des hommes d'une application & d'une habileté communes.... Les canons difficiles à réſoudre étoient pour les muſiciens une eſpèce de problême, & ſervoient plutôt à exercer l'eſprit qu'à plaire à l'oreille. Quoiqu'il faille un génie particulier, & une extrême pénétration pour deviner complétement ces ſortes d'énigmes, il falloit encore beaucoup plus d'art & de fineſſe pour les produire. On a beau traiter avec mépris ces inventions harmonieuſes, l'étude en eſt encore ſi utile aux jeunes compoſiteurs, dans leurs exercices particuliers, qu'il n'y a peut-être jamais eu aucun profond & bon *contre-pointiſte* qui le ſoit devenu par un autre moyen. Peut-être n'a-t-il pas exiſté, depuis l'invention du *contre-point*, un ſeul grand compoſiteur qui, à ſes momens de loiſir, ne tentât de prouver ſa ſcience & ſa ſupériorité, en compoſant des canons, ou d'autres morceaux d'une combinaiſon difficile, & qui, lorſqu'il y avoit réuſſi, ne tirât vanité de ſon ſavoir. Avant l'invention de la muſique dramatique, comme le canon & la fugue étoient l'objet univerſel des études & qu'ils jouiſſoient de la plus haute eſtime, ils avoient été perfectionnés à un point ſurprenant. Quoique le bon goût depuis long-temps les ait bannis du théâtre, l'égliſe & la chambre les retiennent cependant encore par occaſion, & ce n'eſt pas ſans utilité. Dans l'égliſe ils excluent une indécente légereté ; dans la chambre ils exercent le génie, &c. »

D'autres écrivains au contraire ſe ſont fortement élevés contre toutes ces productions laborieuſes. Dom *Antonio Eximeno* eſt de ce nombre. Je l'ai déjà oppoſé à M. Burney dans l'article précédent : je vais le lui oppoſer encore. C'eſt aux Goths, aux Vandales, & à d'autres barbares, qu'il attribue l'invention & l'adoption de ce *contre-point* ſi vanté. Selon lui, les nations féroces qui avoient envahi l'Allemagne, la France, l'Eſpagne, & une partie de l'Italie, après une poſſeſſion paiſible des états qu'ils y avoient fondés, commencèrent, en ſe mêlant avec les nationaux, à ſe dépouiller de leur barbarie, & à cultiver les arts.

« Mais comme la dureté de leurs organes ne leur permit pas d'éprouver ſitôt les ſenſations délicates, d'où naît le bon goût, elles commencèrent par cultiver ſeulement les objets propres à frapper leur imagination déréglée. Les ſtatues grecques & romaines, vu leur ſimplicité naturelle, étoient regardées avec indifférence, & ne ſervoient pour la plupart qu'à jeter les fondemens des édifices. Les yeux gothiques ne ſe repoſoient avec plaiſir que ſur une ſtatue d'Atila ou d'Ataulfe, avec la tête ronde comme une boule, & les jambes du même diamètre que la tête. Les ornemens de l'architecture étoient des feuilles, des rameaux, des anges & des animaux entaſſés ; & parce que toute eſpèce de plaiſir ſ'appe d'autant plus l'ame que l'on ſe donne plus de peine pour en jouir ; ils plaçoient ces ornemens ſur le toit des palais, afin que l'œil ne pût en jouir ſans que le col en fut incommodé.

» Les mœurs civiles étoient du même goût que la ſculpture & l'architecture. Un prince, pour frapper l'imagination du peuple, joignoit dans ſes qualités, au nom des provinces dont il étoit maître, le titre de *ſeigneur de la mer qui les environne, des poiſſons qui l'habitent, & de tout l'air qui s'étend juſqu'à la lune, avec les oiſeaux qui y reſpirent.* Pour conquérir le cœur d'une belle, il falloit mettre à ſes pieds les griffes d'un lion, les dépouilles d'un tigre, ou la tête d'un géant, &c. »

« C'eſt dans ces coutumes ridicules qu'il faut chercher l'origine de cette partie de notre *contre-point*, inconnu aux Grecs. Si l'eſprit de ces nations avoit été mieux réglé, elles auroient commencé, quoiqu'encore privées de goût pour l'expreſſion du chant, à cultiver la muſique, en accompagnant les chants ſimples de la lithurgie avec le *contre-point* naturel de tierce & de quinte. Mais cette ſimplicité d'harmonie, bien qu'elle fût conforme aux premiers mouvemens de l'inſtinct, ne pouvoit ſatisfaire des eſprits accoutumés à contempler avec plaiſir des ſtatues ridicules & des bas reliefs embrouillés ; Ce fut ſur le goût de ces bas-reliefs qu'ils commencèrent à pratiquer le *contre-point* extravagant compoſé de pluſieurs voix, dont chacune module à ſa manière, l'une vers le grave, l'autre vers l'aigu, celle-ci vîte, celle-là lentement ; d'où réſulte une confuſion harmonieuſe qui ne ſignifie rien, mais très-propre à ravir en extaſe l'extravagante imagination des Goths ».

Muratori, dans ſes *Antiquités du moyen âge*, produit un témoignage de Jean de Sarisbury, lequel dès l'an 1170, nous fait le portrait ſuivant de la muſique naiſſante des Goths. « Le culte de la religion, dit-il, eſt profané par la muſique. Il ſemble que celle-ci ſe propoſe, en préſence de l'Eternel & au milieu du ſanctuaire, d'amollir les ames ſurpriſes par le luxe d'une voix laſcive, par une certaine oſtentation, par des chants efféminés, par des notes & des ſons entrecoupés, &c. » « *Muſica cultum religionis inceſtat, quòd ante conſpectum Domini, in ipſis' penetralibus ſanctuarii, laſcivientis vocis luxu, quâdam oſtentatione hi, muliebribus modis, notarum articulorumque eæſuris ſtupentes animulos emollire nituntur ; quum præcinentium, ſæcentium, decinentium, intercinentium & occinentium,*

Digitized by Google

tium præmolles modulationes audieris ſirenarum concentûs credas eſſe .... Ea ſi quidem eſt aſcendendi, deſcendendique facilitas, ea ſectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, ſingularumque conſolidatio, ſic acuta vel acutiſſima gravibus & ſubgravibus temperantur, ut auribus ſui judicii ferè ſubtrahatur autoritas. (Diſſert. 24, tome 2.) Appeller concert de ſirènes une réunion de voix où l'oreille ne peut rien diſtinguer, ſeroit aujourd'hui une contradiction manifeſte; mais il n'en étoit pas ainſi au douzième ſiècle, lorſque le goût gothique étoit dans toute ſa force: goût qui ne pouvoit être flatté que par une muſique extravagante ».

« Ce *contre-point* bizarre, quoique né au milieu de la barbarie, reçut bientôt des modifications heureuſes. Des Italiens de génie, forcés par le préjugé commun à cultiver ce monſtre, lui donnèrent une meilleure forme. Ils réunirent les voix en un ſujet ou motif, les diſtinguèrent, & les ordonnèrent de manière que l'une ne ſe confondit point avec l'autre. Le célèbre Paleſtrina peut être regardé comme l'auteur de cette réforme. Mais comme les eſprits vulgaires ſont généralement amis de l'extravagance, le *contre-point* gothique n'eſt pas encore déraciné au point qu'il ne ſoit pas demeuré une ſecte de braves contre-pointiſtes, qui ſe font reſpecter par leur habileté à compoſer dans le goût gothique. Ils parlent avec peu d'eſtime des plus excellentes compoſitions, & les appellent par mépris *compoſitions théâtrales*, comme ſi la muſique théâtrale ou imitative n'étoit pas la véritable muſique. Ils ne louent que les liaiſons, les préparations, les réſolutions, les réponſes, les répliques, & ſemblables artifices, qui, maniés avec art par un homme de génie, peuvent conduire au premier but de la muſique, mais qui ne ſont dans leurs mains qu'une ſource de confuſion ».

« Il eſt vrai qu'il eſt quelquefois très-difficile de compoſer dans ce genre de muſique; mais appeller beau tout ce qui eſt difficile eſt encore un préjugé gothique. Le vrai beau, dans les arts, conſiſte au contraire dans la ſimplicité & la facilité, qualités au reſte qui coûtent beaucoup de peine à acquérir. Les anciens bas-reliefs étoient extrêmement difficiles à exécuter; le bon goût n'a pas cependant laiſſé de les proſcrire. Si dans le deſſein d'un tableau on ne voit pas la franche & ſimple nature, quelque difficile d'exécution & quelque rempli d'art qu'il puiſſe être, le bon ſens le condamne. La muſique doit éveiller dans l'ame une ſenſation claire & ſimple; lorſqu'elle y manque, elle a beau être compliquée, artificieuſe, ſavante, ce ſera toujours une muſique gothique ».

Le même D. Eximeno, dans un autre ouvrage (1), ſe moque plaiſamment de ce *contre-point* travaillé, dans lequel les chanteurs commencent les uns après les autres, ſe répondent, s'interrogent, coupent & défigurent les mots « L'un, par exemple, dit-il, dans le *Gloria in excelſis*, chante *voluntatis*, l'autre en même tems, *adoramus*, un troiſième, *glorificamus*, & de *ta*, de *ra*, de *ri*, prononcés peut-être enſemble, ſe forme une confuſion qui ne laiſſe entendre que *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta ra-ri-ra*. L'habitude invétérée, jointe à la ſenſation agréable que nous donne l'harmonie, malgré cette confuſion, ne nous laiſſe pas réfléchir au ridicule de cette manière de chanter. Voici cependant une expérience que je propoſe ».

« Qu'on prenne, par exemple, la meſſe à quarante-huit parties réelles, compoſée dernièrement (1) par *il ſignor Gregorio Ballabene*, maître de chapelle romain; qu'en obſervant rigoureuſement la meſure, on faſſe prononcer, ſans chanter, à quarante-huit perſonnes, les paroles du *Gloria* comme elles ſont écrites ſous la muſique, on peut ſe figurer la belle converſation que ce ſera. Je ſuis perſuadé que quiconque l'entendroit, ſans en connoître le motif, prendroit la réunion de ces quarante-huit perſonnes pour une aſſemblée de la maiſon des fous ».

Il y a certainement beaucoup d'eſprit & même de juſteſſe dans ces critiques. Elles ont pourtant le défaut d'être un peu outrées. L'abus du *contre-point* figuré eſt non-ſeulement blâmable, mais ridicule; je l'avoue, pourvu que l'on avoue auſſi que cet abus n'eſt pas le *contre-point* lui-même. L'harmonie ſimultanée, ſyllabique, & de note contre-note, produit quelquefois de très-beaux effets; mais les imitations, les réponſes, les entrelacemens de l'harmonie figurée, lorſqu'ils ſont clairs, naturels, ſagement conduits, & ſur-tout favorables à l'expreſſion, bien loin d'être à rejetter, donnent au ſtyle de l'égliſe une dignité, une majeſté particulière. Il ne faut pas oublier que les anciens maîtres ne connoiſſoient point les mouvemens vifs dont nous nous ſervons aujourd'hui; que dans ces meſures graves & lentes du plain chant, les parties du *contre-point* ſe deſſinoient facilement à l'oreille; & qu'il ne s'y introduiſit de confuſion que lorſqu'on ſe fut mis, pour éviter la langueur & l'uniformité, à accélérer le mouvement & la meſure; accélération qui, portée à l'excès, rendit auſſi cette confuſion exceſſive. Une fugue vocale en mouvement *allegro* ou *preſto*, à moins que par ſon déſordre même elle ne peigne un objet ou un ſentiment particulier, eſt un tiſſu d'abſurdités & de cacophonies; cela n'a plus beſoin de preuves: mais un *largo*, un *grave*, & même quelques mouvemens plus légers n'ont pas les mêmes inconvéniens à craindre, & l'on y peut encore, ſans pédanterie, employer tous les contraſtes & toutes les richeſſes du *contre-point* figuré.

(1) Intitulé: *Dubbio ſopra il ſaggio fondamentale pratico di contrapunto del Padre Martini.*

(1) Ceci fut écrit en 1775.

Avouons d'ailleurs que tous ces exercices difficiles, lorſqu'ils ne ſont pas pouſſés juſqu'à une recherche ridicule, ont leur utilité; qu'ils apprennent au jeune compoſiteur l'art de plier à ſon gré l'harmonie, & ce qui eſt de premiere loi dans l'école italienne, l'art d'en faire toujours chanter agréablement toutes les parties. La plume habituée à ces pénibles entraves, court librement lorſqu'elle en eſt délivrée: elle ne trouve plus rien qui l'arrête; & le génie produit avec une aiſance preſque irréfléchie des traits brillans, compliqués, mais toujours clairs & faciles, qui, ſans ces études préliminaires, ne pourroient être le fruit que d'une combinaiſon fatiguante & d'un long travail.

Je finirai par une obſervation qui prouve combien les gens les plus inſtruits & les meilleurs juges s'égarent quelquefois en ſe laiſſant aller aux préventions & à l'eſprit de ſyſtême. D. *Eximeno*, prévenu contre les canons, les fugues, & les autres difficultés de cette eſpèce, n'y a vu que des inventions gothiques. Cette épithète qu'il s'eſt habitué à leur donner a quitté dans ſon eſprit l'acception vague & générale qui s'applique à toutes les choſes bizarres & de mauvais goût, pour une autre acception fixe & déterminée. Cette harmonie travaillée, à force de lui paroître digne des Goths, a été bientôt à ſes yeux inventée par les Goths eux-mêmes; il oublie que l'empire des Goths s'éteignit au ſixième ſiècle, & que celui du *contre point* figuré ne commence qu'au quinzième. Il interprète un paſſage de Jean de Sarisbury à ſa manière, & il entend des interruptions, du choc & de la confuſion des parties, ce qui ne paroit dit que de la molleſſe efféminée des voix, & de l'indécente affectation des chanteurs. Ainſi, comme on l'a vu au commencement de cet article, Guy d'Arezzo, dans le onzième ſiècle, ne connoiſſoit encore que le *diſcant* & qu'une diaphonie groſſière, compoſée d'accords imparfaits, trouvés au haſard par le tâtonnement de l'oreille; & Jean de Sarisbury, dès le douzième, auroit parlé des abus ſcandaleux des canons & des fugues, tels qu'on ne les connut que prés de trois ſiècles après lui; & ces abus, loin d'être nouveaux de ſon temps, remontoient à celui des Goths, diſparus de l'Italie ſix cents ans auparavant! S'il eſt permis quelquefois de preſſer les époques, & de ſe relâcher un peu de la rigueur chronologique, D. Eximeno, pour le plaiſir d'attribuer aux Goths & aux Vandales un *contre-point* qui lui déplait, a-t-il pu ſe prévaloir de cette permiſſion, au point de franchir ainſi l'eſpace de prés de neuf ſiècles?

(*M. Ginguené.*)

CONTRE-POINT *à voix égales*, (*a voci pari*). Les anciens maîtres appellérent ainſi celui qui étoit compoſé ou tout entier de voix aigues, ou tout entier de voix graves. Dans le *contre-point* à voix égales de la première eſpèce, on employoit les *contralti*, ou hautes-contres naturelles, les fauſſets & les enfans de chœur, qui ſervoient de deſſus, tandis qu'ils conſervoient leur voix d'enfant, par ce que, avant le dix-ſeptième ſiècle, on ne connoiſſoit point encore l'uſage des caſtrats. Le *contre-point* à voix égales graves étoit exécuté par des hommes faits, c'eſt-à-dire, par les *contralti*, les *tenori* que nous nommons *tailles*, & les baſſes.

L'emploi de ces deux eſpèces de *contre-point*, l'une produiſant une harmonie aigue, dont les *contralti* faiſoient la baſſe, & l'autre une harmonie grave, dont ces mêmes *contralti* formoient le deſſus, étoit une ſource de variétés, de contraſtes & de grands effets. Mais pourquoi n'en parler que comme d'une richeſſe perdue, puiſqu'elle exiſte encore, & qu'elle eſt, ou du moins qu'elle peut être du plus grand uſage tout à l'égliſe qu'au théâtre?

Ce *contre-point* a une difficulté qui lui eſt particulière, & qui en rend l'exercice très-utile aux commençans. Elle nait du rapprochement & de l'eſpèce de contiguité des parties. Plus elles ſont voiſines l'une de l'autre, plus, lorſqu'on veut les contenir chacune dans ſes limites, il eſt difficile de leur faire éviter les uniſſons, la confuſion, les mauvais renverſemens qui, en atténuant la force de l'harmonie, rendent la muſique languiſſante & fade. (*M. Ginguené.*)

CONTRE-POINT. (*regles du*) Le *contre-point*, quand on entend par ce mot l'art d'ajouter une ou pluſieurs parties à un ſujet donné, qu'on place au-deſſus, à la haute-contre, au tenor ou à la baſſe, à volonté, ſe diviſe d'abord, en général, en *contre-point* & en *contre-point* double.

Le *contre-point* ſe diviſe enſuite en *contre-point* ſimple ou ſyllabique, qu'on appelle auſſi *faux-bourdon*. (Voyez *Faux-bourdon*) & en *contre-point* figuré.

Le *contre-point* figuré peut encore ſe ſous-diviſer en pluſieurs ſortes, comme nous le verrons plus bas.

Le *contre-point* double eſt un *contre-point* compoſé de façon qu'on puiſſe renverſer les parties entr'elles, & faire devenir la baſſe deſſus, & celui-ci baſſe, ſans que pour cela l'harmonie ceſſe d'être bonne & reguliére; il eſt auſſi de pluſieurs ſortes, comme nous le verrons plus bas.

Je commencerai par une eſpéce d'hiſtoire du *contre-point*; je paſſerai de-là aux différentes eſpèces de *contre-points*, en donnant les règles qui leur ſont propres, & je finirai par eſſayer de montrer la néceſſité indiſpenſable de poſſéder le *contre-point*, quand on veut mériter le nom de *compoſiteur*; le mépris qu'on affecte aſſez généralement aujourd'hui pour cette partie de la muſique eſt ce qui m'a porté à cet eſſai.

On trouvera peut-être cet article un peu long, mais le manque de traités du *contre-point*, au moins en françois, m'a forcé à le faire tel, afin que l'origine de notre muſique ne tombât point dans l'oubli.

Digitized by Google

(J'ai développé, dans le discours préliminaire, les raisons qui m'ont engagé à multiplier les articles qui traitent à fond de la composition. Celui-ci, de M. de Castillion, m'a paru mériter d'être conservé, parce qu'il est écrit avec clarté quoiqu'avec négligence.) (*M. Framery.*)

Anciennement on chantoit le plain-chant à l'unisson & à l'octave, espèce d'harmonie produite naturellement par les voix d'hommes & de femmes ou d'enfans. Ce plain-chant ne se notoit que sur quatre lignes, & dans les premiers temps on n'y employoit qu'une seule clef, celle d'*ut*; on ne connoissoit ni l'usage des bémols, ni celui des dièses; & voilà d'où vient que, quoiqu'il y eût un *si* dans les anciens antiphoniers, on chantoit cependant souvent *si b*, quoiqu'il ne fût pas marqué, comme nous le verrons quand nous parlerons du triton, défendu rigoureusement dans le *contre-point*. Lorsque ensuite on eut inventé les différentes clefs, & le bémol premièrement, & puis le dièze, on marqua le véritable intervalle qu'on devroit entonner, & l'on s'abstint du triton, hors dans certain cas.

Peu à peu l'on s'aperçut, que, sans blesser l'oreille, on pouvoit mêler des tierces & des quintes aux octaves.

Alors on ajouta plusieurs parties au plain-chant, mais faisant uniquement usage de tierces, de quintes & d'octaves; c'est aussi alors qu'on défendit de faire deux quintes & deux octaves de suite entre les mêmes parties, à cause du peu de variété de cette succession; car ayant déjà probablement perdu l'observation du rhythme, le plain-chant étoit peu agréable & ne pouvoit flatter que par la plénitude & la richesse de son harmonie. La difficulté d'éviter les quintes & les octaves de suite, & peut-être l'observation que la note qui fait la tierce de la basse, fait la sixte du dessus quand celui ci est à l'octave, fit entre-mêler avec succès les sixtes aux autres consonnances, mais sans jamais se servir de l'accord de sixte-quarte, quoique consonnant; en sorte que les premiers faux-bourdons n'étoient composés que d'accords parfaits. Aucune musique ne peut produire un effet aussi grand & aussi harmonieux que celle-ci dans un temple; les consonnances se succédant continuellement sans aucun mélange de dissonances, les vibrations de l'air ne sont jamais contrariées, ou rompues, au contraire elles s'augmentent, pour ainsi dire, réciproquement; & c'est ce qui me porte à penser avec Rousseau, qu'il n'y a point de musique plus propre que celle-ci à être exécutée dans les temples par le peuple, bien entendu qu'on lui rendra son rhythme. Les Allemands, tant luthériens que protestans, n'ont point d'autre chant; à la vérité dans bien des endroits on y mêle des dissonances: quant aux protestans François, ils conservent encore le véritable plain-chant à quatre parties.

Dunstan, évêque de Cantorbery, fut, à ce que l'on prétend, le premier qui rédigea les règles du *contre-point* à quatre parties; il vivoit dans le dixième siècle.

Ensuite l'on entre-mêla des imitations, & même de petites fugues dans les parties qu'on ajouta au plain chant, en la faisant celui ci tel quel; mais on s'aperçut alors qu'en passant d'un mode dans un autre, tel trait de chant propre à une voix cessoit de l'être, parce que par la transposition il devenoit trop haut ou trop bas; on essaya donc de donner dans ce cas le chant d'une voix à une autre, & en le faisant on s'aperçut que deux quartes de suite donnoient deux quintes de suite par le renversement: on chercha des règles pour éviter ce défaut, & voilà l'origine du *contre-point* double. Mais cette transposition se fit d'abord à l'octave, & voilà le *contre-point* double à l'octave, le premier, le plus facile, & par conséquent le plus utile de tous.

Lorsqu'il y avoit trois parties qu'on pouvoit ainsi renverser, on appelloit ce chant un *contre-point* triple; quadruple, s'il y en avoit quatre, &c.

Mais en poussant plus loin ces recherches, on s'aperçut que l'unisson, transposé à la tierce ou dixième, & à la quinte ou douzième, restoit consonnance: on comprit par-là que, moyennant de certaines restrictions, on pouvoit composer tout un chant dont on pût transposer une partie à la dixième ou à la douzième: & voilà les *contre-points* doubles, triples, &c. à la dixième & à la douzième, moins utiles à la vérité que le *contre-point* à l'octave, mais tout aussi indispensables.

Par le moyen de tous ces progrès, on habilla, pour ainsi dire, le plain-chant de parties vocales, & même instrumentales très-travaillées.

Enfin l'on appella en général *contre-point*, toute musique composée suivant les règles du *contre-point* ajouté à un plain-chant, quoique cette musique ne fût point liée à un chant donné; & aujourd'hui on appelle souvent *contre-point* toute musique savante, pour la distinguer de la musique théâtrale ou instrumentale ordinaire.

Règles générales du contre-point de tout genre.

Le *contre-point* quelconque, étant originairement fait pour être chanté dans les églises par des voix seules, sans accompagnement, que tout au plus aujourd'hui celui des orgues & quelquefois des contre-basses, & devant d'ailleurs produire l'effet le plus harmonieux possible, il faut éviter tout ce qui choque trop l'oreille & tout ce qui est difficile à chanter. C'est pourquoi l'on a établi les règles suivantes:

1°. Le saut de triton est défendu: on défend même le triton quand on y parvient diatoniquement, à moins que la note qui fait le triton ne soit

note ſenſible & ne monte à la tonique ; ainſi le trait de chant *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, n'eſt permis que quand après ce *ſi* vient l'*ut* tonique du mode Dans les anciens antiphoniers on trouve cependant ce trait de chant ſans que l'*ut* ſuccede au *ſi*; mais alors l'oreille & la fotee de la modulation faiſoient chanter *ſi b* pour *ſi*, comme on l'a déjà inſinué; & l'on ne marquoit pas ce *ſi* d'un bémol, en partie parce que le ſigne manquoit, & principalement parce que, ſuivant la manière de ſolfier & d'apprendre à chanter d'alors, ce ſigne étoit inutile. La même choſe avoit lieu quand on deſcendoit, & que le *mi* ſuivoit le *fa*; ainſi le trait de chant, *ſi*, *la*, *ſol*, *fa*, eſt permis ſi le *mi* ſuccede au *fa*, mais pas autrement.

2°. Le ſaut de ſixte majeure eſt encore défendu; la ſeule exception à cette règle, c'eſt la ſixte majeure qui réſulte de la tierce du mode dominant; ainſi en *ut* majeur la ſixte majeure *ſol*, *mi*, pourroit ſe pratiquer; cependant on ſera bien de l'éviter.

3°. Le ſaut de ſeptième majeure, & en un mot tous les ſauts qui forment un intervalle ſuperflu, ſont défendus.

4°. Deux tierces majeures ne peuvent pas ſe ſuivre, & l'on ne permet que rarement deux ſixtes majeures.

5°. Toute fauſſe-relation eſt défendue. (*Voyez fauſſe-relation.*)

6°. Jamais le *contre-point* ne doit commencer par ſa tierce dans le deſſus; & à la rigueur, il ne doit jamais finir par l'accord mineur, mais par le majeur, en ſorte que quoique la pièce ſoit en mineur, on finit en majeur.

7°. Il faut toujours paſſer d'une conſonnance parfaite ou imparfaite à une parfaite, en mouvement contraire ou oblique. (*Voyez mouvement.*)

8°. Dans le milieu de la pièce il ne faut jamais que l'octave ou la quinte de la baſſe ſe trouve dans le deſſus, encore moins l'uniſſon, quand la compoſition n'eſt qu'à deux parties; ces conſonnances parfaites font trop peu d'harmonie & forment un repos trop marqué. Si cependant la ſuite du chant exigeoit néceſſairement ou la quinte ou l'octave, on donnera la préférence à cette dernière.

9°. Toutes les diſſonances doivent être préparées, liées & ſauvées; qui plus eſt, elles doivent toutes être préparées dans le temps foible ou levé; paroître comme diſſonance dans le temps fort; ſe ſauver dans le temps foible ſuivant; & la note qui fait la préparation doit être au moins de la même valeur que celle qui forme la diſſonance.

Une ſeule exception à cette règle eſt en faveur de l'accord de ſeptième, dominant ou non, & de tous ſes dérivés; c'eſt-à-dire, l'accord de ſeconde ou de triton, celui de fauſſe quinte ou de grande ſixte, & celui de petite ſixte majeure ou mineure. La ſeptième de l'accord de dominante, ainſi que toute diſſonance qui en dérive, peut être préparée dans le tems fort ou dans le tems foible, & par conſéquent ſe ſauver dans le temps foible ou dans le fort; enfin, elle peut être préparée elle-même, ou l'on peut la mettre ſans préparation, pourvu que la note contre laquelle elle fait diſſonance ſoit préparée.

10°. Lorſque dans un *contre-point* à pluſieurs parties on eſt obligé de doubler un des intervalles d'un accord parfait, on préférera l'octave à la quinte, & celle ci à la tierce: cette dernière ne peut jamais être doublée quand elle eſt note ſenſible, parce qu'alors elle doit monter d'un ſemiton ſur la tonique dans les deux parties où elle ſe trouve, & cauſeroit par conſéquent deux octaves. Dans les accords de ſixte & dans les diſſonans, on ſera toujours attention à l'accord primitif d'où ils ſont dérivés, pour doubler les intervalles qui peuvent l'être; ainſi, dans l'accord de ſixte mineure *mi*, *ſol*, *ut*, on doublera l'*ut*, parce que c'eſt la fondamentale de l'accord primitif *ut*, *mi*, *ſol*; mais dans l'accord de ſixte majeure *mi*, *ſol*, *ut ♯*, on doublera le *mi* quinte de l'accord primitif *la*, *ut ♯*, *mi*, *ſol*; ſur-tout on ſera bien attention à cette règle dans les accords diſſonans, parce que ſouvent les conſonnances de l'accord primitif y paroiſſent comme diſſonances; par exemple, dans l'accord de ſeconde ou de triton, l'on doublera la ſeconde, quoiqu'elle ait ici l'air d'être la diſſonance, parce qu'elle eſt la fondamentale de l'accord de dominante, d'où celui de ſeconde ou de triton eſt dérivé.

11°. Les parties qui ſe ſuivent immédiatement, le deſſus & la haute contre, par exemple, ne doivent pas être plus écartées qu'à la dixieme tout au plus; & il ne faut pas mettre pluſieurs quartes de ſuites entre le deſſus & la haute-contre, quand ces deux parties ſont éloignées du tenor de plus d'une octave.

Dans un *contre-point* à plus de deux parties, on peut faire ſuccéder une fauſſe quinte à une quinte juſte, mais plutôt en deſcendant qu'en montant.

Dans pluſieurs livres qui traitent du *contre-point*, on enſeigne d'abord à ajouter une, deux, trois, & même quatre parties à un plain-chant donné, & à former par ce moyen un faux-bourdon à deux ou pluſieurs parties; enſuite on paſſe aux différens *contre-points* figurés compoſés ſur un ſujet donné, & l'on trouve:

1°. Le *contre-point* figuré où l'on met deux notes dans le *contre-point* contre une dans le plain-chant; enſorte que ſi celui-ci a des rondes, le premier a des blanches.

Dans cette ſorte de *contre-point*, il y a deux choſes auxquelles il faut faire attention.

1°. Il n'eſt jamais bon de faire commencer deux meſures de ſuite du deſſus par l'octave ou par la quinte, quoiqu'il ſe trouve d'autres conſonnances

Digitized by Google

dans le temps foible, parce que cela fait à l'oreille le même effet que deux octaves ou deux quintes de ſuite; la ſucceſſion, *pl. de muſique fig.* 75, eſt abſolument défendue, parce que le faut de tierce n'eſt pas ſuffiſant pour faire oublier les octaves ou les quintes à l'auditeur; quelques muſiciens permettent la ſucceſſion de la *fig.* 76, à cauſe du faut de quarte qu'ils prétendent ſuffiſant pour faire diſparoître le mauvais effet des octaves ou des quintes, mais il eſt conſtant que ce chant fait un effet très-peu harmonieux.

2°. Si l'on avoit un chant à deux parties de ce genre, on ne finira pas ce chant par trois conſonnances, comme *à la figure* 77 *des planches de muſique*, mais on pratiquera une diſſonance comme au *n°.* 2 de la même figure, pour éviter la quinte entre les deux parties; quinte qui eſt abſolument défendue dans un chant à deux parties.

Au reſte, dans cette eſpèce de *contre-point*, on peut pratiquer des liaiſons ou ſyncopes à chaque meſure, & on fera bien de s'y accoutumer, ſoit que la liaiſon ſerve à préparer une diſſonance, ſoit qu'elle ſoit une ſimple liaiſon de conſonnances: lorqu'un *contre-point* eſt tout compoſé de liaiſons ou ſyncopes, on l'appelle *contre-point* ſyncopé ou lié.

2°. Le *contre-point* figuré, où l'on met quatre notes dans le *contre-point*, contre une dans le plain-chant, de façon que le plain-chant procédant par rondes, le *contre-point* procede par noires.

Dans cette ſorte de *contre-point* on peut toujours remplir un faut de tierce par une note, quoiqu'elle ſoit diſſonante; c'eſt-à-dire, qu'on y permet toujours la tranſition régulière; on permet encore l'irrégulière à la rigueur; mais moins on s'en ſervira, plus la compoſition ſera harmonieuſe.

Il eſt encore permis de ſauter d'une note diſſonante à une conſonnante, pourvu que le ſauvement de la diſſonance vienne enſuite, & que l'harmonie fondamentale ſoit régulière; ainſi les traits de chant, *fig* 78, *planches de Muſique*, & tous leurs ſemblables ſont bons.

Au reſte, on évitera encore de commencer deux meſures de ſuite par des quintes ou des octaves; car, malgré les trois notes qui ſont entre-deux, on éprouve un effet auſſi déſagréable que ſi les octaves & les quintes ſe ſuccédoient immédiatement.

3°. Enfin vient le *contre-point* fleuri ou fleurtis, dans lequel on joint enſemble toutes les autres eſpèces de *contre-point*; on peut même mettre des croches dans ce dernier, mais avec ménagement, & en obſervant que quand il n'y en a que deux de ſuite, elles ne doivent jamais ſe trouver dans les temps forts, c'eſt-à-dire, dans le premier & le troiſième de la meſure à quatre temps. On parle ici de la meſure à quatre temps ordinaire, où la meſure entière eſt marquée par une ronde.

Dans le fleurtis on permet encore d'anticiper le ſauvement d'une diſſonance, comme dans la *fig.* 79, *des planches de Muſique.*

Jamais on ne compoſe une pièce entière, toute dans une ſeule & même eſpèce de *contre-point*: cela ſeroit pédant & mauſſade; mais en apprenant chaque ſorte en particulier, on s'en rend maître, & on les combine enſuite à volonté. Il eſt clair que toute la compoſition ſe réduit aux différentes eſpèces de *contre-point* dont on vient de parler.

Excepté les *contre-points* dont on vient de donner les règles, & excepté les *contre-points* doubles, triples & quadruples, tout au plus, tous les autres, dont nous allons donner une liſte par ordre alphabétique, ſont tombés en déſuétude. C'eſt pourquoi nous nous contenterons de dire en peu de mots ce que c'étoit.

Contre-point à la droite. Eſpèce de *contre-point* où toutes les notes vont diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, & ſans jamais faire de ſaut. Ceci ne s'entend que du *contre-point*, car quant au ſujet ou plain-chant, il peut être comme l'on veut; ce qui doit auſſi s'entendre des autres ſortes.

Contre-point à la boiteuſe ou *boiteux.* Sorte de *contre-point* obligé, affecté ou obſtiné, qui conſiſte à mettre toujours dans chaque meſure du *contre-point* une blanche entre deux noires, ce qui donne à ce *contre-point* l'air de boiter.

Contre-point à la ſeconde, à la *quarte*, à la *quinte.* (Voyez ci-deſſous *Contre-point double.*)

Contre-point coloré. (Voyez *Fleurtis.*)

Contre-point compoſé. Celui dans lequel le *contre-point* & le plain chant font alternativement des diminutions; en ſorte qu'une des parties a une tenue pendant que l'autre travaille.

Cette eſpèce de *contre-point* eſt d'un uſage excellent pour apprendre à faire des imitations rigoureuſes, & même des imitations libres, qui font ſur l'auditeur le même effet que les premieres.

Contre-point contraint. (Voyez ci-deſſous *Contre-point obligé.*)

Contre-point délié. Celui dans lequel on ne s'aſtraint abſolument à rien qu'aux règles ordinaires & générales du *contre-point.* Le fleurtis eſt un vrai *contre-point délié.*

Contre-point diminué. (Voyez *Fleurtis.*) On l'appelle ainſi, parce qu'on y fait des diminutions.

Contre-point double. Nous avons déjà vu qu'on appelle *contre-point double* un *contre-point*, ou en général une pièce de muſique, compoſée de façon que la baſſe puiſſe devenir deſſus, & celui-ci baſſe, ſans que pour cela l'harmonie ceſſe d'être bonne. Nous avons auſſi déjà obſervé d'où le *contre-point* tire ſon origine.

Le *contre-point* double conſiſte donc en deux parties qui peuvent ſe renverſer; mais ces deux parties peuvent être ſeules ſans aucun accompagnement; elles peuvent être accompagnées d'autres parties qui ne ſont que des parties de rempliſſage; enfin, au lieu de deux parties qui peuvent ſe renverſer, on peut en avoir trois & même quatre qui toutes peuvent ſe renverſer. Dans ce dernier cas le *contre-point* ceſſe d'être double, & devient triple ou quadruple. C

Nous traiterons d'abord du *contre-point* double ſans aucune partie de rempliſſage, parce que c'eſt celui qui demande le plus de précautions. Nous paſſerons delà au *contre-point* double avec des parties de rempliſſage. Enfin, nous dirons un mot des *contre-points* triples & quadruples.

Pour que le deſſus devienne baſſe, & que la baſſe devienne deſſus, il faut tranſpoſer une des deux parties, & élever la baſſe de pluſieurs tons, ou au contraire, abaiſſer le deſſus d'autant de tons. Si, par exemple, on avoit un trait de chant où les parties ne s'écartaſſent jamais de plus que d'une octave, il eſt clair qu'en élevant la baſſe d'une octave, ou en abaiſſant le deſſus d'autant, on auroit le changement de parties dont il eſt queſtion; mais ſi les deux parties s'écartoient de plus que de l'octave, & alloient juſqu'à la dixième, l'octave de la tierce, ou juſqu'à la douzième, l'octave de la quinte, alors auſſi il faudroit tranſpoſer une des parties de dix ou de douze tons, pour que la baſſe devint deſſus, & ce dernier baſſe. Voilà l'origine des différens *contre-points doubles.*

On peut encore conſidérer le *contre-point* double ſous un autre point de vue, & donner ce nom à toute compoſition diſpoſée en ſorte que l'on puiſſe tranſpoſer une des parties d'un ou de pluſieurs tons ſans gâter l'harmonie, & ſans que la baſſe devienne deſſus, ni celui-ci baſſe. Dans le trait de chant, n°. 1, *figure* 80 *des planches de muſique*, on peut abaiſſer le deſſus d'une tierce, ſans que pour cela l'harmonie ceſſe d'être bonne, & ſans que les parties changent, comme on peut voir par la même figure, n°. 2. Dans le trait de chant, n°. 1, *figure* 81 *des mêmes planches*, on peut au contraire abaiſſer la baſſe ſans altérer la régularité de l'harmonie: voyez même *fig.* n°. 2. L'harmonie n'eſt point changée par la tranſpoſition du deſſus, *fig.* 80, mais elle l'eſt par celle de la baſſe, *fig.* 81. Cette eſpèce de *contre-point* change donc l'éloignement des parties & quelquefois l'harmonie; dans ce dernier cas, il eſt bon pour apprendre à donner pluſieurs harmonies au même chant; dans le premier il eſt bon pour apprendre à tranſpoſer une partie ſans rien changer à l'harmonie.

Pour diſtinguer ces deux différens *contre-points* doubles, nous appellerons le premier, celui où le renverſement a réellement lieu, *contre-point double avec renverſement*; & le ſecond, c'eſt-à-dire, celui où les parties peuvent être tranſpoſées, *contre point double avec tranſpoſition.*

Le *contre-point* double avec tranſpoſition eſt encore de deux ſortes:

1°. Celui dans lequel les parties ſe rapprochent, comme *fig.* 80, *planch. de muſiq.*

2°. Celui dans lequel les parties s'écartent, comme *fig.* 81, *planch. de muſiq.*

L'on peut tranſpoſer un chant à volonté à la ſeconde, à la tierce, à la quarte, &c. & par conſéquent on aura tout autant de *contre-points* doubles, ſoit à renverſement, ſoit à tranſpoſition. Nous ne traiterons ici que des *contre-points* doubles à l'octave, à la tierce & à la dixième, à la quinte & à la douzième, tant parce que ce ſont les plus faciles à pratiquer, & par conſéquent les plus utiles, que parce que, à l'aide des régles générales que nous allons donner, & de l'application que nous en ferons aux *contre-points* doubles à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième, tout muſicien pourra facilement dreſſer les régles néceſſaires pour les *contre-points* à d'autres intervalles.

Avant de donner ces règles, il ſera bon d'avertir qu'il faut obſerver les régles de la compoſition en général; il n'eſt jamais permis d'employer une mauvaiſe modulation, une mélodie forcée, une harmonie dure & choquante dans un *contre-point* double, ſous prétexte que l'on eſt gêné. Le *contre-point* double n'eſt pas fait pour que le compoſiteur néglige rien de ce qui rend la muſique agréable & expreſſive; il eſt fait, au contraire, pour rendre la muſique plus riche & plus variée, en fourniſſant le moyen de montrer un même trait de chant ſous pluſieurs faces, tantôt dans le deſſus, tantôt dans la baſſe; tantôt dans un mode, tantôt dans un autre; tantôt enfin avec un accompagnement, tantôt avec un autre.

Règle générales du Contre-point double.

Première règle. Dans le *contre-point* double avec renverſement, il ne faut pas que les parties s'écartent plus de l'intervalle auquel on veut les tranſporter pour effectuer le renverſement; par exemple, les parties d'un *contre-point* double avec renverſement à l'octave ne doivent jamais s'éloigner que de l'octave tout au plus; ſans cela il eſt clair que le renverſement n'auroit plus lieu, & qu'en tranſpoſant le deſſus à l'octave inférieure, ou la

Digitized by Google

baſſe à la ſupérieure, on ne feroit que rapprocher les parties.

Dans le *contre-point double* avec tranſpoſition entre les parties qui ſe rapprochent, il faut que ces parties obſervent toujours au moins la diſtance de l'intervalle dont on veut les rapprocher, ſans cela elles ſe croiſeroient, & au lieu d'un *contre-point* double avec tranſpoſition, on en auroit un avec renverſement.

Comme dans toute bonne compoſition, deux parties voiſines, le deſſus & la haute-contre, par exemple, ne doivent jamais s'écarter de plus d'une dixième, on ſera bien, quand on voudra pouvoir écarter les parties par le *contre-point double* à tranſpoſition, on ſera bien, dis-je, de ne pas mettre les parties à un tel intervalle, qu'après la tranſpoſition elles s'écartent de plus que d'une dixième; ainſi ſi l'on vouloit compoſer un *contre-point double*, avec tranſpoſition, où l'on pût éloigner les deux parties d'une quinte, on ne les écartera pas dans ce *contre-point* de plus que d'un ſixte; mais ſi les deux parties à écarter ne ſont pas voiſines, & s'il y en a d'autres entre deux, alors on peut les écarter autant qu'on veut.

Deuxième règle. Il faut éviter tous les intervalles qui donnent, après le renverſement ou la tranſpoſition, des intervalles diſſonans, mal préparés ou mal ſauvés, & des marches défendues.

Quant aux marches défendues, la règle n'a lieu que dans le *contre-point double*, avec renverſement à l'octave; dans tous les autres on rend les marches défendues permiſes, en plaçant un ♯ ou un *bémol* devant une des deux notes qui forment la marche défendue.

Pour bien comprendre cette ſeconde règle générale, il faut ſavoir ce que chaque intervalle produit par le renverſement ou par la tranſpoſition: en voici la manière.

Manière générale de trouver ce que chaque intervalle devient par le renverſement & par la tranſpoſition.

Prenez un nombre plus grand de l'unité que celui qui indique l'intervalle auquel vous voulez pratiquer le renverſement, & retranchez-en le nombre qui indique l'intervalle que vous voulez renverſer; le nombre reſtant indique l'intervalle produit par le renverſement.

Pour ſavoir ce que devient chaque intervalle par la tranſpoſition, ajoutez ou retranchez, après l'avoir diminué de l'unité, le nombre qui exprime l'intervalle auquel vous voulez pratiquer la tranſpoſition, du nombre qui exprime l'intervalle que vous voulez tranſpoſer; & la ſomme ou la différence vous indiquera l'intervalle cherché.

La ſeconde règle générale eſt la ſource de pluſieurs règles particulières pour chaque eſpèce de *contre-point double*; ces règles particulières n'étant que des applications de cette ſeconde règle générale, nous nous contenterons de donner celles qui regardent les *contre-points doubles* à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième.

Du Contre-point double à l'octave.

Il eſt clair que le *contre-point double* avec tranſpoſition à l'octave, peut toujours avoir lieu, pourvu que les parties ſoient dans l'éloignement convenable; car l'on ſait que l'on peut tranſpoſer toutes les mélodies à l'octave inférieure ou ſupérieure ſans qu'elles changent: ainſi il ne nous reſte qu'à traiter du *contre-point double* avec renverſement à l'octave entre deux parties.

D'abord pour ſavoir ce que devient chaque intervalle par le renverſement à l'octave, retranchez le nombre qui exprime cet intervalle de 9, nombre plus grand de l'unité que le nombre 8, qui indique l'octave, intervalle auquel le renverſement doit ſe faire. Ainſi:

$$\text{l'octave } \frac{9}{8}\text{, la } \frac{9}{7^e}\text{, la } \frac{9}{6^e}\text{, la } \frac{9}{5^e}\text{, la } \frac{9}{4^e}\text{, la } \frac{9}{3^e}\text{, la } \frac{9}{2^e}\text{, l'uniſſon } 1:$$
$$\text{donne l'uniſſon } \frac{}{1}\text{, la } \frac{}{2^e}\text{, la } \frac{}{3^e}\text{, la } \frac{}{4^e}\text{, la } \frac{}{5^e}\text{, la } \frac{}{6^e}\text{, la } \frac{}{7^e}\text{, l'octave } \frac{}{8^e}.$$

d'où réſultent les règles particulières ſuivantes.

Première règle. Deux quartes de ſuite ſont défendues; elles donnent deux quintes par le renverſement.

Deuxième règle. La quarte conſonnante ne peut avoir lieu; elle fait trop peu d'harmonie. La quarte diſſonante préparée & ſauvée régulièrement peut avoir lieu; on ſera cependant bien de ne guère l'employer, parce que par le renverſement elle donne une quinte diſſonante, qui eſt toujours peu harmonieuſe. (Voyez ci-deſſous *Règle troiſième.*)

Troiſième règle. La quinte ne peut avoir lieu comme conſonnance, & par conſéquent elle ne peut ſe trouver, ni au commencement, ni à la fin d'une phraſe muſicale, parce que par le renverſement elle donne la quarte, conſonnance trop peu harmonieuſe pour entrer dans une compoſition à deux parties. La quinte diſſonante peut avoir lieu lorſqu'elle eſt préparée & ſauvée régulièrement par la baſſe. (Voyez *planc. de Muſiq. fig.* 82.) Cependant on feroit mieux de s'abſtenir abſolument de la quinte dans une compoſition à deux parties; elle n'eſt pas aſſez harmonieuſe: au moins, ſi on ne peut l'éviter, on dirigera la mélodie, en ſorte qu'elle contienne la tierce,

Digitized by Google

ſérieure, le deſſus reſtant, c'eſt-à-dire, qu'on écarte les parties d'une tierce.

2°. On peut tranſpoſer le deſſus à la tierce inférieure, la baſſe reſtante, ou la baſſe à la tierce ſupérieure, le deſſus reſtant, & alors on rapproche les deux parties d'une tierce.

Du Contre-point double, avec la tranſpoſition à la tierce entre deux parties qui s'écartent.

Pour ſavoir ce que devient chaque intervalle par cette tranſpoſition, ajoutez 2 au nombre qui indique l'intervalle; ainſi:

l'uniſſon 1, la 2e, la 3e, la 4e, la 5e, la 6e, la 7e, & l'octave 8.
2 2 2 2 2 2 2 2
donne la 3e, la 4e, la 5e, la 6e, la 7e, la 8e, la 9e, la 10e.

On ne va pas plus loin, tant parce qu'on ne retrouveroit que les octaves des intervalles déjà trouvés, que parce que deux parties ſeules ne s'écartent jamais de plus que d'une dixième.

Delà réſultent les régles ſuivantes.

Première règle. La tierce devient quinte, & la ſixte octave; ainſi deux tierces & deux ſixtes de ſuite ſont défendues, parce qu'il en réſulteroit deux quintes ou deux octaves de ſuite.

Cette première règle rend cette ſorte de *contre-point* difficile à compoſer chantant & harmonieux; remarquez auſſi que comme la tierce, la ſixte & l'octave ſont les ſeuls intervalles qui reſtent conſonnans après la tranſpoſition, ce ſont auſſi les ſeuls qui puiſſent ſervir à préparer & ſauver les diſſonances. Nous ne parlons pas de la quarte conſonnante qui devient ſixte, parce qu'elle eſt bannie de toute bonne compoſition en *duo*.

Deuxième règle. La ſeconde préparée dans la baſſe ne peut ſe ſauver que ſur le triton; alors elle donne après la tranſpoſition une quarte ſauvée ſur une ſixte, comme on le voit *Planches de muſique*, *fig.* 89.

Troiſième règle. Nous avons déjà dit que la quarte conſonnante eſt défendue; quant à la diſſonante, celle qui eſt préparée dans le deſſus & ſe ſauve ſur la tierce, comme *Planc. de muſ.*, *fig.* 90, n'eſt pas trop bonne; celle qui eſt préparée dans le deſſus ou dans la baſſe, & qui ſe ſauve ſur la ſixte, comme *fig.* 91, vaut mieux; on peut auſſi employer le triton de cette dernière manière.

Quatrième règle. La quinte devient ſeptième, ainſi elle doit toujours être préparée & ſauvée. La quinte, ou mieux encore la fauſſe quinte, préparée dans le deſſus, peut ſe ſauver ſur la tierce; alors elle devient ſeptième ſauvée ſur la quinte. Voyez *plane de muſiq.*, *fig* 92. La quinte, préparée convenablement, peut encore ſe ſauver ſur le triton, qui ſe ſauve enſuite lui-même ſur la ſixte. Voyez *plane de muſiq.*, *fig.* 93. Enfin on peut paſſer de la quinte à l'octave, comme *fig.* 94, pourvu que ce ſoit à une cadence parfaite; cette quinte devient ſeptième ſauvée ſur la tierce.

Cinquième règle. La ſeptième, préparée de l'octave dans le deſſus, peut ſe ſauver ſur la ſixte ou ſur la tierce; dans le premier cas elle devient neuvième ſauvée ſur l'octave, & dans le ſecond neuvième ſauvée ſur la quinte. Voyez *plane. de muſiq. fig.* 95, n°s. 1 & 2.

Sixième règle. Enfin dans cette ſorte de *contre-point*, les parties doivent toujours aller par mouvement contraire ou oblique, quand elles paſſent d'une conſonnance à l'autre, parce que ſans cela il y auroit des quintes ou des octaves cachées.

Du Contre-point double, avec tranſpoſition à la tierce, entre deux parties qui s'écartent & qui ſont accompagnées d'autres parties de remplifſage.

Les mêmes règles ont lieu; mais lorſque les deux parties qui compoſent le *contre-point double* ſont aſſez hautes pour qu'aucune ne devienne baſſe par la tranſpoſition, on peut employer ſans ſcrupule la quarte comme conſonnante, & s'en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances; on peut même auſſi ſauver quelques diſſonances ſur le triton.

Du Contre-point double, avec tranſpoſition à la tierce entre pluſieurs parties qui s'écartent.

Si, par exemple, on vouloit compoſer à quatre parties, en ſorte que l'on pût élever les trois parties ſupérieures d'une tierce, on obſervera que chaque partie ſoit ſuivant les règles données ci-deſſus, eu égard à la baſſe; en élevant les trois parties ſupérieures également d'une tierce, il eſt clair qu'elles reſtent entr'elles comme auparavant. Si l'on ne vouloit élever qu'une partie d'une tierce, alors cette partie devroit obſerver les régles données ci-deſſus envers les parties inférieures; quant aux ſupérieures, elles obſerveroient les règles du *contre-point double*, avec tranſpoſition à la tierce, quand les parties ſe rapprochent; règles que nous allons donner: au reſte le *contre-point double*, avec tranſpoſition entre pluſieurs parties, ne peut être d'aucune utilité réelle.

Digitized by Google

Du contre point double, avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle, par la transposition, retranchez deux du nombre qui indique l'intervalle; ainsi,

la 10e, la 9e, la 8e, la 7e, la 6e, la 5e, la 4e, la 3e.
2 2 2 2 2 2 2 2
donne la 8e, la 7e, la 6e, la 5e, la 4e, la 3e, la 2e, l'uniſſon.

On ne va pas plus loin, parce que les deux parties ne peuvent jamais s'approcher plus qu'à la tierce, ni s'écarter plus que d'une dixième, ſuivant la première règle générale.

On voit par le changement des intervalles que nous venons d'indiquer, que cette eſpèce de *contre-point* eſt préciſément le contraire du précédent; car les intervalles ſe produiſent réciproquement; auſſi les règles que nous allons donner ne ſont que les précédentes renverſées.

Première règle. Evitez deux dixièmes & deux tierces de ſuite; elles donnent deux octaves ou deux uniſſons par la transpoſition. La tierce même doit abſolument être évitée dans une compoſition à deux parties, parce qu'elle donne l'uniſſon; tout au plus on peut la tolérer au commencement & à la fin.

Remarquez que comme la dixième, l'octave & la quinte reſtent des conſonnances après la transpoſition, vous pouvez vous en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances; bien entendu en obſervant les règles de l'harmonie, & celles que nous allons encore donner.

Deuxième règle. Préparez la quarte, ou mieux encore le triton de la tierce, & ſauvez-le ſur la ſixte: vous aurez par la transpoſition une ſeconde ſauvée ſur le triton. Voyez *planc. de muſiq. fig.* 89, en prenant la transpoſition pour chant primitif, & ce dernier pour transpoſition.

Troiſième règle. La ſixte conſonnante eſt défendue; elle donne une quarte par la transpoſition, & la quarte eſt trop peu harmonieuſe pour une compoſition en *duo*. Quant à la ſixte diſſonante, celle qui eſt préparée par le deſſus & ſe ſauve ſur la quinte, n'eſt pas trop bonne; mais on peut très-bien employer la ſixte préparée dans le deſſus ou dans la baſſe, & ſauvée ſur l'octave, ſur-tout à la fin d'une phraſe. Voyez *planc. de muſiq. fig.* 90 & 91, en prenant toujours la transpoſition pour chant primitif, & celui-ci pour transpoſition.

Quatrième règle. La ſeptième, préparée régulièrement, ne peut ſe ſauver ſur la tierce, parce que dans ce cas elle devient une quinte qui paſſe à l'uniſſon. Mais la ſeptième mineure ſur-tout peut ſe ſauver ſur la quinte. Voyez *planc. de muſiq., fig.* 92. La ſeptième peut encore ſe ſauver ſur la ſixte, ſur-tout ſur la majeure, pourvu que la ſixte paſſe enſuite à l'octave; alors elle devient une quinte qui paſſe à la quarte ou au triton, lequel ſe ſauve ſur la ſixte. Voyez *fig.* 93, dans laquelle il faut prendre la transpoſition pour chant primitif, & au contraire. Enfin, la ſeptième, préparée dans le deſſus, peut ſe ſauver ſur la dixième, comme *fig.* 94; en prenant la transpoſition pour chant primitif, elle devient par la transpoſition une quinte qui paſſe à l'octave; ce dernier emploi de la ſeptième n'eſt pas trop bon: il n'eſt guère tolérable qu'à une cadence parfaite.

Cinquième règle. Enfin la neuvième, préparée ſuivant les règles, peut ſe ſauver ſur l'octave & ſur la quinte: alors elle devient ſeptième ſauvée ſur la ſixte & ſur la tierce, comme le prouve la *fig.* 95, en prenant les transpoſitions pour chants primitifs, & au contraire.

Du contre-point double, avec transpoſition à la tierce entre deux parties qui ſe rapprochent, & qui ſont accompagnées de parties de rempliſſage.

Obſervez toutes les règles que nous venons de donner, mais avec la différence que quand le *contre point* eſt dans les parties ſupérieures, en ſorte que la transpoſition n'en change aucune en baſſe, on peut employer la ſixte comme conſonnance, & s'en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances.

Du Contre-point double, avec transpoſition à la tierce entre pluſieurs parties qui s'écartent.

Il eſt clair qu'on ne peut guère rapprocher que deux parties; car pour en rapprocher davantage, il faudroit que le chant fût compoſé de parties fort écartées: ſi, par exemple, on vouloit rapprocher tous les deſſus de la baſſe, on obſervera pour chaque deſſus les règles données plus haut; mais ſi la partie qu'on veut rapprocher d'une autre eſt une partie mitoyenne, alors on obſerve les règles du *contre-point double*, avec tranſpoſition, quand les parties s'écartent, eu égard aux parties dont la partie à tranſpoſer doit s'écarter; & les règles de l'autre *contre-point*, eu égard aux parties dont elle doit ſe rapprocher. En général ces

Digitized by Google

deux ſortes de *contre-points* à tranſpoſition ne ſont pas fort utiles à pratiquer ſeuls, mais ils ſervent avantageuſement pour multiplier, ſans beaucoup de peine, les parties d'un *contre-point double* à renverſement; c'eſt ce que nous verrons plus bas.

Du Contre-point double, avec renverſement à la dixième entre deux parties.

Pour ſavoir ce que devient chaque intervalle par le renverſement, retranchez le nombre qui indique cet intervalle de 11; ainſi,

11	11	11	11	11	11	11	11	11	11.
la 10e,	la 9e,	la 8e,	la 7e,	la 6e,	la 5e,	la 4e,	la 3e,	la 2e,	l'1.
devient 1e,	2e,	3e,	4e,	5e,	6e,	7e,	8e,	9e,	10e.

d'où réſultent les règles particulières ſuivantes.

Première règle. L'octave de la tierce ou dixième ne peut avoir lieu qu'au commencement ou à la fin, & on ne peut jamais en mettre deux de ſuite, parce qu'elles deviennent l'uniſſon.

Deuxième règle. Deux tierces & deux ſixtes de ſuite ſont défectueuſes, elles donneroient deux octaves ou deux quintes; mais on peut faire ſuccéder une ſixte majeure à une mineure, comme *planc. de muſiq. fig.* 96.

Dans cette eſpèce de *contre-point*, l'octave, la ſixte, la quinte & la tierce reſtent des conſonnances, & peuvent par conſéquent ſervir à préparer & à ſauver les diſſonances, toujours en obſervant les règles.

Une autre obſervation qu'il faut faire, c'eſt qu'au lieu d'élever la baſſe d'une dixième, on peut ſe contenter de l'élever d'une tierce, pourvu qu'on abaiſſe le deſſus d'une octave. Voyez *le renverſement*, n°. 2, de la *fig.* 96.

Troiſième règle. Puiſque la tierce devient octave, & que la ſixte devient quinte, on doit éviter de faire ſuccéder une de ces conſonnances à l'autre; au moins ſi on fait ſuccéder une ſixte à une tierce, & au contraire, il faut que ce ſoit par mouvement oblique ou contraire, pour éviter les quintes & les octaves cachées.

Quatrième règle. La neuvième préparée régulièrement peut ſe ſauver ſur l'octave, comme *planc. de muſique, fig.* 97. Alors elle devient une ſeconde ſauvée ſur la tierce: on peut auſſi ſauver la neuvième ſur la quinte; comme *fig.* 98: alors elle devient ſeconde ſauvée ſur la ſixte.

Cinquième règle. La ſeptième, préparée convenablement, ne peut ſe ſauver que ſur la quinte, comme *fig.* 99; alors elle devient quarte ou triton ſauvée ſur la ſixte.

Sixième règle. La quarte ne peut jamais paroître que comme diſſonance, parce qu'elle devient ſeptième; il faut donc toujours la préparer convenablement, & la ſauver enſuite ſur la ſixte; alors elle devient ſeptième ſauvée ſur la quinte, comme le prouve le renverſement de la *fig.* 99: obſervez que le triton vaut mieux que la quarte.

Septième règle. Puiſque la ſeconde devient neuvième, il faut toujours la préparer régulièrement & la ſauver ſur la tierce ou ſur la ſixte; alors elle devient neuvième ſauvée ſur l'octave & ſur la quinte, comme le prouvent la règle quatrième & les *fig.* 97 & 98, *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif.

Le *contre-point double* avec renverſement à la dixième n'eſt guère bon entre deux parties ſeules ou récitantes, parce que, ſoit dans le chant primitif, ſoit dans le renverſement, on eſt toujours obligé d'employer des octaves & des quintes, intervalles peu harmonieux, & bannis de toute bonne compoſition en duo. Le *contre-point* à la dixième ſert donc principalement dans les pièces à pluſieurs parties, comme les chœurs, les fugues, &c.

Du Contre-point double, avec le renverſement à la dixième entre deux parties, accompagnées d'autres parties.

Nous venons déjà de remarquer que c'eſt véritablement là où le *contre-point double* à la dixième eſt utile & bon.

Du Contre-point, avec renverſement à la dixième, entre pluſieurs parties récitantes.

Si l'on veut pouvoir renverſer indifféremment trois, quatre, ou même plus de parties, il faut que toutes ces parties obſervent entr'elles les règles données ci-deſſus pour deux parties.

Le *contre-point* avec renverſement à la dixième a un avantage aſſez ſingulier; c'eſt qu'après le renverſement on peut, en joignant les deux parties du chant primitif au renverſement, produire un chant régulier à trois parties, ce qui eſt clair; car les deux primitives s'accordent entr'elles: le renverſement s'accorde auſſi avec la partie qui reſte en place; il s'accorde encore avec le chant dont il eſt déduit par le renverſement, car il eſt à la tierce: donc ces trois parties s'accordent. Voyez-en un exemple, *planc. de muſiq. fig.* 100 & 101.

Après le ſecond de ces renverſemens, le chant reſte dans le même mode, mais il change après

le premier. Nous avons déjà dit plus haut qu'on peut changer la baſſe en deſſus, ou le deſſus en baſſe à volonté ; c'eſt au compoſiteur à voir lequel de ces deux renverſemens lui convient le mieux.

Ce n'eſt pas tout encore : ſi l'on compare avec attention les règles des *contre-points* avec tranſpoſition à la tierce, & celle du *contre-point* avec renverſement à la dixième, on s'appercevra d'abord qu'elles ont beaucoup d'affinité, & delà vient que très-ſouvent les parties du même chant qu'on peut renverſer à la dixième peuvent auſſi ſe rapprocher ou s'écarter par les *contre-points* avec tranſpoſition. S'il n'y a qu'une de ces parties qui ſe puiſſe tranſpoſer, on pourra d'abord faire un chant à trois parties d'un chant à deux, car le premier & le ſecond deſſus faiſoient un chant ; on peut tranſpoſer, par exemple, le premier deſſus à la tierce ſupérieure : ce premier deſſus, ainſi tranſpoſé, fait encore une bonne harmonie avec le ſecond ; mais le premier deſſus & ſa tranſpoſition à la tierce ſont auſſi une bonne harmonie enſemble, car les chants à la tierce ſont bons : donc ces trois parties ſont un chant régulier.

Si l'on peut tranſpoſer non-ſeulement le premier deſſus, mais auſſi le ſecond, alors il eſt clair qu'au lieu de trois parties on en aura quatre qui formeront enſemble un chant régulier.

Examinons maintenant le chant à deux parties de la *fig.* 100, c'eſt-à-dire, le premier & le ſecond deſſus, & nous verrons que ces deux parties peuvent ſe rapprocher par la tranſpoſition du ſecond deſſus à la tierce ſupérieure : il eſt vrai que ces parties ſeules, ainſi rapprochées, feroient un chant peu harmonieux, mais ce chant eſt bon à trois parties, comme *fig.* 102.

Si nous pouvions à préſent auſſi tranſpoſer le premier deſſus à la tierce, on auroit un chant complet à quatre parties ; mais ce premier deſſus peut effectivement ſe tranſpoſer à la tierce ſupérieure, hors le ſeul *ſi* de l'avant dernière meſure, qui faiſant la quinte avec le *mi* du ſecond deſſus, doit, ſuivant la règle quatrième du *contre-point double*, avec tranſpoſition à la tierce entre deux parties qui s'écartent, être préparée & ſauvée, & ici il n'eſt ni l'un ni l'autre ; mais changeons ce *ſi* en *re* ; & l'on aura le chant régulier à quatre parties, *fig.* 103.

Ces quatre parties ſont très-reſſerrées, ce qui fait qu'elles s'embarraſſent & ſe croiſent réciproquement ; pour y remédier, abaiſſons le ſecond deſſus & ſa tranſpoſition d'une octave, ce qui peut toujours ſe faire ; alors les deux parties ſupérieures ſont bien éloignées des autres : mais tout chant à la tierce peut ſe renverſer à l'octave par la nature même du *contre-point* double avec renverſement à l'octave ; ainſi renverſons à l'octave la tranſpoſition du premier deſſus, & nous aurons le chant net & régulier, *planc. de muſiq.*, *fig.* 104.

Lorſque le ſecond deſſus peut ſe tranſpoſer à la tierce ſupérieure, comme ici, il eſt clair que ſa tranſpoſition à la tierce, & ſon renverſement à la dixième ſupérieure, donnent préciſément le même chant, mais dans deux octaves différentes : la comparaiſon du renverſement du ſecond deſſus, *fig.* 101, & de ſa tranſpoſition, *fig.* 103, le montre clairement.

Du Contre-point double à la quinte & à la douzième.

Tout comme dans le *contre-point* double à la tierce & à la dixième on ne doit pas confondre la tierce & la dixième, ſon octave, de même ici il ne faut pas confondre la quinte & la douzième.

Nous ne parlerons du *contre-point* double à la quinte que par rapport à la tranſpoſition : le *contre-point* avec renverſement à la quinte eſt très-borné ; d'ailleurs il ſe fonde ſur les mêmes règles que le *contre-point* double avec renverſement à la douzième.

Ce qu'on a dit des différentes façons de faire la tranſpoſition dans le *contre-point* avec tranſpoſition à la tierce, a auſſi lieu dans celui avec tranſpoſition à la quinte.

Du Contre-point double, avec tranſpoſition à la quinte entre deux parties qui s'écartent.

Pour ſavoir ce que devient chaque intervalle, ajoutez 4 au nombre qui l'exprime ; ainſi,

l'uniſſon 1, la 2e, la 3e, la 4e, la 5e, la 6e,
$\frac{4}{}$ $\frac{4}{}$ $\frac{4}{}$ $\frac{4}{}$ $\frac{4}{}$ $\frac{4}{}$
donne la 5e, la 6e, la 7e, la 8e, la 9e, la 10e.

Nous n'allons pas plus loin ici, parce que deux parties ne peuvent s'écarter que d'une dixième.

Première règle. La ſeconde, préparée régulièrement, peut ſe ſauver ſur la ſixte ; alors elle devient une ſixte qui paſſe à la dixième ou à l'octave de la tierce. Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 105. La ſeconde peut encore ſe ſauver ſur la tierce ; pourvu que celle-ci ſoit ſauvée régulièrement, comme nous allons le dire. Voyez *planc. de muſiq. fig.* 106.

Deuxième règle. La tierce doit toujours être préparée, soit dans l'une, soit dans l'autre partie; elle peut passer à la sixte; alors elle devient septième sauvée sur la tierce. Voyez la seconde & troisième mesure de la *fig.* 106, *planc. de musiq.* La tierce peut encore devenir seconde comme *fig.* 107, ce qui n'est bon qu'avec au moins une partie de plus; enfin, à la fin d'une période on pourroit faire passer la tierce à l'unisson, comme *fig.* 108.

Troisième règle. La quarte, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la tierce : elle peut encore se sauver sur la sixte; & suivant le cas, elle peut être préparée indifféremment dans les deux parties. Voyez *planc. de musiq. fig.* 109.

Quatrième règle. La quinte, toujours préparée dans le dessus, peut passer à la quarte ou à la sixte. Voyez *fig.* 110. On pourroit encore passer de la quinte à l'unisson; mais cela n'est tolérable qu'à la fin d'une période. Voyez *fig.* 111.

Remarquez qu'on peut souvent employer cette espèce de *contre-point* à cause que la sixte devient tierce par la transposition : tout chant par sixte peut être écarté d'une quinte. Remarquez encore que puisque la sixte reste seule consonnante après la transposition, elle est aussi la seule qui puisse servir à préparer & à sauver finalement les dissonances.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écartent & qui sont accompagnées d'autres parties de remplissage.

Si l'on ne veut pas séparer les deux parties qui forment le *contre-point* double par une partie de remplissage, on observera toutes les règles ci-dessus, hors que la quarte peut ici être employée comme consonnance, & qu'on n'en peut jamais mettre deux de suite, parce qu'elles deviennent octaves après la transposition. Voyez un exemple de la quarte consonnante, *planc. de musiq. fig.* 112.

Si l'on veut insérer une ou plusieurs parties entre celles qui forment le *contre-point* double, alors il faut d'abord examiner ce que deviennent la septième, l'octave & la neuvième par la transposition.

$$\begin{array}{ccc} \text{La } 7^{e}, & \text{la } 8^{e}, & \text{la } 9^{e}. \\ \frac{4}{} & \frac{4}{} & \frac{4}{} \end{array}$$

devient 11e ou quarte, 12e ou quinte, 13e ou sixte.

D'où résultent les règles suivantes.

Première règle. La septième, préparée dans le dessus, ne peut se sauver que sur la sixte, & elle devient quarte dissonante, sauvée sur la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 113.

Remarquez que puisque l'octave devient quinte & reste par conséquent consonnance, on peut s'en servir comme telle, & qu'ainsi on peut substituer l'octave à l'unisson dans les derniers exemples des règles deux & quatre; alors on pourroit pratiquer ces exemples, comme *fig.* 114, n°. 1 & 2.

Deuxième règle. La neuvième, préparée régulièrement, peut se sauver sur l'octave : elle devient une sixte dissonante, & sauvée sur la quinte : on peut encore la sauver sur la sixte, alors elle devient une sixte qui passe à la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, *fig.* 115, n°. 1 & 2.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Tout comme le *contre-point* double avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; de même le *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; & l'on n'a qu'à renverser les règles & les exemples précédens, pour trouver les règles & les exemples du *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Du Contre-point double, avec renversement à la douzième entre deux parties.

Pour savoir ce que deviennent les intervalles par le renversement, retranchez de 13 le nombre qui exprime chaque intervalle : ainsi,

$$\begin{array}{ccc} \overset{13}{\text{l'unisson } 1}, & \overset{13}{\text{la } 2^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 3^{e}}. \end{array}$$

donne la 12^{e} ou quinte, la 11^{e} ou quarte, la 10^{e} ou tierce.

$$\begin{array}{ccccccc} \overset{13}{\text{la } 4^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 5^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 6^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 7^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 8^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 9^{e}}, & \overset{13}{\text{la } 10^{e}}. \\ \text{la } 9^{e}, & \text{la } 8^{e}, & \text{la } 7^{e}, & \text{la } 6^{e}, & \text{la } 5^{e}, & \text{la } 4^{e}, & \text{la } 3^{e}. \end{array}$$

Digitized by Google

Ce qui occaſionne les règles ſuivantes.

Première règle. La ſeconde, préparée dans la baſſe, ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; elle devient quarte ſauvée ſur la tierce, comme *planc. de muſiq. fig.* 116.

Remarquez que la ſeconde ne peut pas être pratiquée entre deux parties ſeules, parce qu'elle donne une onzième, intervalle trop grand pour être employé dans un *duo*; mais on peut cependant l'employer dans un *ſolo*, parce que la baſſe peut s'écarter de deux octaves du deſſus, par la gravité de ſon diapazon naturel. Remarquez encore que puiſque la quinte, l'octave & la tierce reſtent conſonnantes, on peut s'en ſervir pour préparer & ſauver les diſſonances.

Deuxième règle. La quarte préparée dans le deſſus ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; elle devient alors neuvième, c'eſt-à-dire, l'octave de la ſeconde, ſauvée ſur la dixième ou ſur l'octave de la tierce. Voyez *planc. de muſiq*, *fig.* 117.

Troiſième règle. La ſixte, préparée dans une des deux parties, peut paſſer à la tierce & à l'octave; dans le premier cas, elle devient ſeptième ſauvée ſur la tierce, comme *fig.* 118, n°. 1, *pl. de muſiq.* Dans le ſecond cas, elle devient ſeptième ſauvée ſur la quinte, comme *fig.* 119, *planc. de muſiq.* Enfin, on peut paſſer de la ſixte à la ſeptième, pourvu qu'on ſauve cette dernière régulièrement, comme on va le dire dans la règle quatrième, & comme on le voit *fig.* 119, *planc. de muſiq.* n°. 2.

Quatrième règle. La ſeptième, préparée régulièrement, peut ſe ſauver ſur la tierce; alors elle devient une ſixte qui paſſe à la tierce, comme le prouve la *fig.* 118, *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & celui-ci pour renverſement. La ſeptième peut encore ſe ſauver ſur la quinte, comme le prouve le n°. 1 *de la fig.* 119 *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire. Enfin on peut ſauver la ſeptième préparée dans le deſſus ſur la ſixte, pourvu que celle-ci ſoit enſuite régulièrement traitée, comme on l'a dit dans la règle troiſième. Voyez le n°. 2 *de la fig.* 119, en prenant le renverſement pour chant primitif, & à rebours.

Cinquième règle. La neuvième, (ou plutôt la ſeconde) préparée dans la baſſe, ne peut ſe ſauver que ſur la tierce; alors elle devient quarte diſſonante ſauvée ſur la tierce, comme le prouve la *fig.* 117, *planc. de muſiq.*, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire.

Du Contre-point double, avec renverſement à la douzième entre deux parties, accompagnées d'autres parties de remplifſage.

Ici on peut employer la ſeconde; parce qu'après le renverſement on peut inférer une troiſième partie entre celles qui forment le *contre-point double*, & qui ſont alors éloignées d'une onzième. Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 120.

L'on peut auſſi employer la quarte en la préparant & la faiſant paſſer à la quinte; alors elle devient neuvième ſauvée ſur l'octave, comme *fig.* 121; par conſéquent on peut encore ſauver la neuvième ſur l'octave, comme le prouve la même figure, en prenant le renverſement pour chant primitif, & au contraire.

Nous ne dirons rien du *contre-point* triple & quadruple avec renverſement à la douzième; on s'en ſert peu, & d'ailleurs il eſt clair que toutes les parties doivent obſerver entre elles les règles données pour le même *contre-point* double entre deux parties.

Si dans une pièce on obſerve, outre les règles du *contre point* double avec renverſement à la douzième, celle d'un des *contre-points* avec tranſpoſition a la tierce, on pourra multiplier les parties; comme nous l'avons enſeigné en parlant du *contre-point* double à la dixième.

Si l'on compare les règles des *contre-points* doubles avec renverſement à l'octave & à la douzième, on verra qu'elle ſe reſſemblent beaucoup; auſſi preſque toujours une pièce qui peut ſe renverſer à la douzième peut auſſi ſe renverſer à l'octave.

Si l'on combine enſemble les règles des différens *contre-points*, ce qui n'eſt pas auſſi difficile qu'on l'imagine, on pourra compoſer une pièce ſuſceptible d'une infinité de tranſpoſitions, de renverſemens, & de multiplications de parties.

Remarquez qu'un bon harmoniſte, verſé dans les différentes eſpèces de *contre-points* doubles, peut ſouvent employer les intervalles, autrement encore que nous ne l'avons enſeigné dans les règles données ci-deſſus; ce qui le rend plus libre & plus maître de ſon chant. Nous avons donné ces règles, non pas parce qu'il eſt impoſſible d'employer autrement les différens intervalles, mais parce que ce ſont les règles fondamentales qu'il faut ſavoir obſerver, pour apprendre quand & comment on peut les modifier, mais non les enfreindre.

Les différens exemples donnés ci-deſſus doivent déjà avoir démontré l'utilité des différentes eſpèces de *contre-points* doubles, en montrant de combien de variations un ſeul & même chant eſt ſuſceptible: joignons à cela qu'on ne demande pas que toute une pièce puiſſe être tranſpoſée & renverſée; il ſuffit que quelques phraſes de cette pièce le puiſſent, ce qui rend ces *contre-points* d'une utilité générale, & rend une pièce ſuſceptible du plus beau chant, quoique pluſieurs phraſes y ſoient travaillées ſuivant les règles de quelques *contre-points* doubles. Veut-on une preuve de ce que j'avance? les *duo & trio* des opéras de l'illuſtre Graun m'en fourniront mille.

Digitized by Google

D'ailleurs on ne demande point qu'un compoſiteur s'exerce perpétuellement à ces genres de compoſitions gênées, quoiqu'utiles ; ce ſeroit vouloir qu'un maître de danſe ne fît que des ſauts & des cabrioles ; mais un muſicien doit connoître tout ce qu'on appelle compoſition ſavante, tout comme un danſeur doit ſavoir faire un entrechat.

Suppoſons que dans un *duo*, un héros & ſon amante ſe plaignent de la cruauté du deſtin ; le héros doit conſerver la magnanimité ; ſon ton douloureux ſera plus ferme, plus conſtant que celui de ſon amante. Celle-ci, au contraire, ſera plus agitée ; l'accent de ſa douleur varie à chaque inſtant ; il parcourt toutes ſortes de tons, & voilà le *contre-point* double avec tranſpoſition : ſi le compoſiteur l'ignore, il fera changer le héros de ton & de modulation auſſi ſouvent que ſon amante, & la bienſéance théâtrale eſt bleſſée.

Contre-point entrelacé. (Voyez plus bas *Contre-point lié.*)

Contre-point formé d'un ſeul paſſage (je rends ainſi le *contra-punto d'un ſolo paſſo* des Italiens.....) C'eſt un *contre-point obligé*, qui répete continuellement le même paſſage qu'il a une fois annoncé, c'eſt-à-dire, non ſur le même ton, ni avec exactement les mêmes marches diatoniques, ou par ſaut, mais avec les mêmes valeurs de notes.

Contre-point fugué. C'eſt lorſque dans un *contre-point* à trois ou quatre parties, les parties ſont en fugues.

Contre-point lié. Contre-point qui conſiſte tout en ſyncopes, ſoit diſſonantes, ſoit conſonnantes.

Contre-point obligé, obſtiné ou *affecté. Contre-point* dans lequel on n'oſe point s'écarter du chant de la première meſure ; c'eſt ce qui le diſtingue du *contre-point formé* d'un ſeul paſſage, dont le premier paſſage ou motif peut être de pluſieurs meſures.

Contre-point par ſaut. (*Contra punto per ſalto.*) Quand le chant ſaute continuellement, ſans jamais aller diatoniquement.

Contre-point ſyncopé. (Voyez plus haut *Contre-point lié.*)

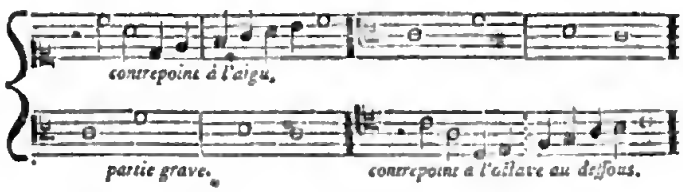
Contre-point figuré. (Voyez *Contre-point.*)

Contre-point libre. (Voyez ci-deſſus *Contre-point délié.* (*M. de Caſtilhon.*)

CONTRE-POINT DOUBLE. C'eſt, dit Zarlin, une compoſition ingénieuſe qu'on peut chanter de pluſieurs manières, en changeant les parties graves en aiguës, & les aiguës en graves ; de ſorte qu'en répétant le même trait, on entend une harmonie différente de celle qu'on avoit d'abord entendue. Les contre pointiſtes italiens regardent cette ſorte de *contre-point* comme l'un des artifices les plus ſecrets & les plus utiles de leur art ; & là-deſſus il n'eſt pas inutile de remarquer que cet artifice eſt preſque inconnu dans l'école françoiſe, quoique l'on s'y ſoit regardé long-temps comme très-profond en muſique, & que l'on ait traité légèrement la ſcience italienne.

Il y a pluſieurs manières de retourner & de renverſer les *contre-points doubles*. Le P. Martini les réduit à cinq. Voici en ſubſtance les règles qu'il établit à ce ſujet, & les exemples néceſſaires pour l'intelligence de ces règles.

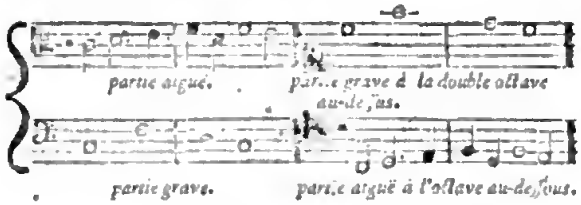
La première eſpèce de *contre-point double* eſt, lorſque ſur un trait de plain-chant, ſoit eccléſiaſtique, ſoit idéal, ou enfin ſur un trait de chant quelconque, au gré du compoſiteur, on fait une partie de *contre-point*, que l'on tranſporte enſuite au deſſous de la partie grave, ſoit à l'octave, à la quinte, à la tierce, ou à la ſixte, ſoit aux répliques ou octaves de ces intervalles.



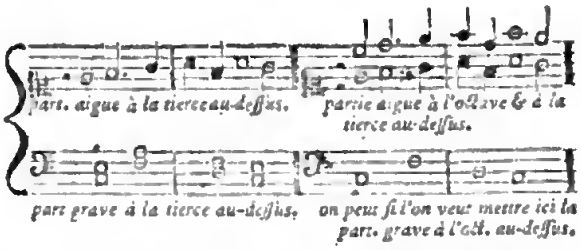
On tranſporte encore le même *contre-point* à l'octave au-deſſus, & à la double octave au-deſſous, ce qui eſt ſans difficulté ; mais on le tranſporte auſſi à la tierce au-deſſous & à l'octave inférieure de cette tierce qui eſt la dixième, ce qui a beſoin d'exemple.

Digitized by Google

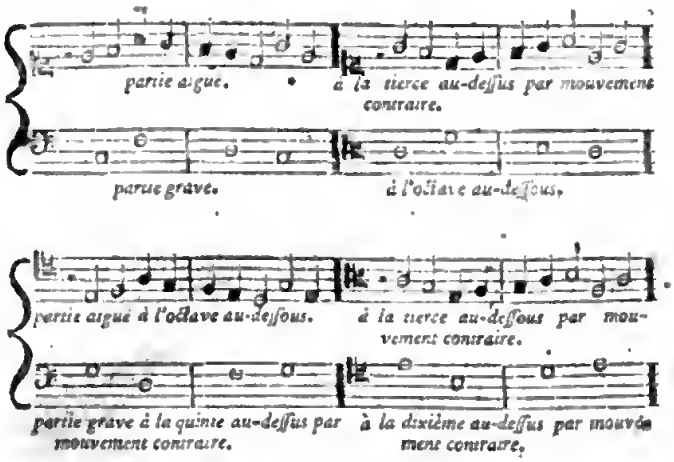
La ſeconde eſpèce de *contre-point double* eſt celle où l'on tranſpoſe de diverſes manières tantôt la partie grave, tantôt la partie aigue.



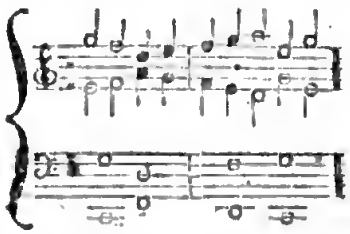
Il eſt encore extrêmement ſimple de porter la partie aigue à l'octave au deſſus, & de porter en même temps la partie grave à l'octave au-deſſous; ces tranſpoſitions ne ſont ni conſidérables ni embarraſſantes. Les exemples ſuivans offrent des combinaiſons plus difficiles.



Dans la troiſième eſpèce, qui eſt la plus difficile de toutes, on tranſporte de diverſes manières, par mouvement contraire, tantôt une partie, tantôt l'autre, & tantôt toutes les deux,



On peut enſuite prendre les octaves de ces divers renverſemens au-deſſus ou au deſſous, & ce qu'il y a de plus ſingulier, en employer, ſi l'on veut, pluſieurs à la fois; par exemple:



La quatrième eſpèce eſt celle où les renverſemens ſe font comme dans la ſeconde & dans la troiſième, avec cela de particulier, qu'il y a une baſſe qui ſert de baſe & de fondement aux parties ſupérieures, & ſans laquelle ces parties ne peuvent ſe tranſpoſer. Cette quatrième eſpèce eſt inférieure aux premières, quoique fort en uſage, & plus facile à exécuter. Pour les exemples de celles-ci. Voyez *planche de muſique, figure* 121; comme ils ſont à trois parties, & en plus grand nombre, ils tiendroient ici trop de place.

La cinquième eſpèce enfin eſt regardée comme encore inférieure à la quatrième; elle conſiſte à faire varier les parties, ſoit par le changement de quelque valeur de notes, ſoit par celui de quelque intervalle, en les ſoutenant toujours d'une partie fondamentale. Voyez en les exemples, *planche de muſique, figure* 122.

Le degré de ſupériorité entre ces cinq eſpèces de *contre-point double* ſe règle donc ſur la difficulté. Avouons de bonne foi que la muſique, ſoit eccléſiaſtique, ſoit théâtrale, a un autre but à remplir; mais avouons auſſi que, du moins pour la première, ces études pénibles ne ſont pas ſans utilité; qu'elles apprennent au jeune compoſiteur, comme je l'ai dit dans l'article *contre-point*, non-ſeulement à ſe jouer des plus grandes difficultés, mais à conſerver dans les parties les plus nombreuſes & les plus compliquées l'art de leur faire parcourir des intervalles commodes, & de leur donner à toutes, ce que les Italiens ſeuls ſavent faire, un chant naturel & agréable.

C'étoit

C'étoit ſur-tout dans les fugues de toute eſpéce ſur le plain-chant, dans les canons, les madrigaux, & autres compoſitions pareilles, que la connoiſſance & l'habitude de ces ſortes de *contre-point* étoient abſolument néceſſaires; & le P. Martini croit avec raiſon que ſi l'art de ces compoſitions recherchées s'eſt perdu aujourd'hui, c'eſt parce que l'on a perdu l'uſage du *contre-point double*.

(*M. Ginguené.*)

CONTRE-SENS. *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *contre-ſens*; & ils n'y ſont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la muſique eſt triſte au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triſte, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-ſens* dans la proſodie, lorſqu'on eſt bref ſur des ſyllabes longues, long ſur des ſyllabes brèves, qu'on n'obſerve pas l'accent de la langue, &c. *Contre-ſens* dans la déclamation, lorſqu'on y exprime par les mêmes modulations des ſentimens oppoſés ou différens, lorſqu'on y rend moins les ſentimens que les mots, lorſqu'on s'y appeſantit ſur des détails ſur leſquels on doit gliſſer, lorſque les répétitions ſont entaſſées hors de propos. *Contre-ſens* dans la ponctuation, lorſque la phraſe de muſique ſe termine par une cadence parfaite dans les endroits où le ſens eſt ſuſpendu, ou forme un repos imparfait quand le ſens eſt achevé. Je parle ici des *contre-ſens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expreſſion eſt peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la muſique diſe autre choſe que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Aſſurément une faute de proſodie ne peut jamais paſſer pour un *contre-ſens*, à moins que, par une rencontre bien rare, la faute ne donne à la ſyllabe offenſée une autre ſignification, comme par exemple le mot *tache* qui ſur une note trop longue deviendroit *tâche*.

Quant à la dernière phraſe de Rouſſeau, où il préfère la muſique qui dit autre choſe que ce qu'elle doit dire, à celle qui ne dit rien du tout, je ne ſais ſi beaucoup de gens ſeroient de ſon avis. La muſique qui manque de caractère & d'expreſſion a ſans doute peu de mérite, mais elle peut avoir au moins celui d'une mélodie élégante & agréable. Elle ne prouve que de la foibleſſe dans l'imagination du compoſiteur, il n'a pas rempli votre idée, mais au moins il ne l'a pas bleſſée. Au contraire, la muſique faite à *contre ſens*, qui ſuppoſe dans le compoſiteur un eſprit faux, une conception abſurde, égare ſans ceſſe votre penſée, la révolte, & vous cauſe des mouvemens d'indignation qu'aucun mérite de chant ne peut contre balancer.

(*M. Framery.*)

CONTRE-TEMPS. *ſ. m.* Meſure à *contre-temps* eſt celle où l'on pauſe ſur le temps foible, où l'on gliſſe ſur le temps fort, & où le chant ſemble être en contre-ſens avec la meſure. (Voyez *Syncope.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CONTRE-TEMPS. L'article de Rouſſeau ne ſignifie rien du tout, ou du moins ne dit pas ce qu'il veut dire. Un air eſt à *contre-temps* lorſque les cadences y ſont préparées ſur le frappé de la meſure, & effectuées ſur le lever; & cette obſervation eſt ſenſible même dans la ſimple mélodie, ſans le ſecours des accompagnemens, car la mélodie porte implicitement le ſentiment de l'harmonie. L'oreille exige que tous les repos ſoient ſur un frappé, & que tous les accords qui en appellent d'autres, ſoit qu'ils expriment ou non une diſſonance, ſoient ſur un levé. Auſſi M. l'abbé Feytou obſerve-t-il avec beaucoup de raiſon, dans pluſieurs de ſes articles, notamment au mot clavier, que notre gamme n'eſt point en meſure & marche à *contre-temps*. (Voyez *Clavier.*)

Il n'eſt pas auſſi rare qu'on devroit l'imaginer de trouver des compoſiteurs qui écrivent leurs airs à *contre-temps*, ce qui marque cependant une grande inſenſibilité d'oreille, & ce qui nous empêche d'en citer des exemples modernes. Ils croyent tout réparer en ajoutant une demi-meſure qui les aide à finir l'air par un frappé, mais les auditeurs délicats n'en ont pas moins été offenſés tant qu'a duré cette cadence boiteuſe.

Les maîtres italiens ſe permettent quelquefois, dans la meſure à quatre temps, d'écrire des traits, & même toute une moitié d'air à *contre-temps*. Leur oreille n'en eſt pas bleſſée; mais c'eſt qu'ils ne prennent pas garde que le morceau eſt véritablement à deux temps, quoiqu'ils l'aient écrit à quatre; & les auditeurs ſuppoſent intérieurement cette meſure, quoiqu'elle ne ſoit ni indiquée, ni battue. Il en réſulte que la meſure à deux ou à quatre temps n'eſt point arbitraire, & que c'eſt l'harmonie qui doit en déterminer le choix.

(*M. Framery.*)

COPISTE. *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'art typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les difficultés particulières que la combinaiſon des notes & des lignes ajoute à l'impreſſion de la muſique: car ſi l'on imprime premièrement les portées & enſuite les notes, il eſt impoſſible de

donner à leurs poſitions relatives la juſteſſe néceſſaire; & ſi le caractere de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre muſique imprimée, les lignes s'aſſemblent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caracteres, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raiſon pour lui ſubſtituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconveniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties; de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties ſéparées, ou en parties ſéparées ce que d'autres voudroient en partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la muſique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin, il eſt ſûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de muſique, on a proſcrit depuis long-temps la note imprimée, ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je conclus qu'au jugement des experts, celui de la ſimple *copie* eſt le plus commode.

Il eſt plus important que la muſique ſoit nettement & correctement copiée que la ſimple écriture; parce que celui qui lit & médite dans ſon cabinet, apperçoit, corrige aiſément les fautes qui ſont dans ſon livre, & que rien ne l'empêche de ſuſpendre ſa lecture ou de la recommencer: mais dans un concert, où chacun ne voit que ſa partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laiſſent le temps de revenir ſur aucune faute, elles ſont toutes irréparables: ſouvent un morceau ſublime eſt eſtropié, l'exécution eſt interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'enſemble & l'effet, l'auditeur eſt rebuté & l'auteur déshonoré, par la ſeule faute du *copiſte*.

De plus, l'intelligence d'une muſique difficile dépend beaucoup de la maniére dont elle eſt copiée; car, outre la netteté de la note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'eſt que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *copiſte* eſt celui dont la muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile, que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *copiſte*: tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'eſt point indifférent à la perfection d'un art dont elle eſt toujours le plus grand cueil. Je ſens combien je vais me nuire à moi-même ſi l'on compare mon travail à mes régles: mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la ſienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en penſe; je n'ai fait que de la muſique françoiſe, & n'aime que l'italienne; j'ai montré toutes les miſéres de la ſociété, quand j'étois heureux par elle: mauvais *copiſte*, j'expoſe ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je ſuppoſe d'abord que le *copiſte* eſt pourvu de toutes les connoiſſances néceſſaires à ſa profeſſion. Je lui ſuppoſe, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée ſupérieurement. Quels ſont ces talens, & quelles ſont ces connoiſſances? Sans en parler expreſſément, c'eſt de quoi cet article pourra donner une ſuffiſante idée. Tout ce que j'oſerai dire ici, c'eſt que tel compoſiteur qui ſe croit un fort habile homme, eſt bien loin d'en ſavoir aſſez pour copier correctement la compoſition d'autrui.

Comme la muſique écrite, ſur-tout en partition, eſt faite pour être lue de loin par les concertans, la premiére choſe que doit faire le *copiſte* eſt d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre la note bien liſible & bien nette. Ainſi, il doit choiſir de beau papier, fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point: on préfére celui qui n'a pas beſoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de ſa blancheur. L'encre doit être très-noire, ſans être luiſante ni gommée; la réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la note: il faut au contraire que les lignes ſoient un peu pâles; afin que les croches, doubles-croches, les ſoupirs, demi-ſoupirs & autres petits ſignes ne ſe confondent pas avec elles, & que la note ſorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la muſique à une certaine diſtance, elle aide, au contraire, par la netteté; & quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la poſition des notes l'indique aſſez le plus ſouvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait; ſi le copiſte veut ſe faire honneur, il doit régler ſon papier lui même.

Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la muſique françoiſe, dont la longueur eſt de bas en haut; l'autre pour la muſique italienne, dont la longueur eſt dans le ſens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en ſens contraire: mais quand on l'achete réglé, il faut renverſer les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'italienne quand on le veut à la françoiſe, & à la françoiſe quand on le veut à l'italienne; ce *quiproquo* importe peu, dès qu'on en eſt prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, & choiſir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée ou d'en rendre le moins qu'il eſt poſſible quand le multiple n'eſt pas exact.

Le papier à l'italienne eſt ordinairement à dix portées, ce qui diviſe chaque page en deux

Digitized by Google

accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; ſavoir, deux portées pour les deux deſſus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, & une pour la baſſe. Quand on a des duos ou des parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes, alors à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de ſupprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte, quand elle marche ſans ceſſe avec la baſſe.

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les parties de violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux ſe portent plus aiſément ; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la quinte, pour la commodité de l'accompagnateur, ſe trompent ; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une partition les parties de violon au deſſous, par exemple, de celles des cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des portées vuides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'étendre ou reſſerrer l'accolade inégalement. Cette règle n'eſt que pour la muſique italienne ; car l'uſage de la gravure a rendu les compoſiteurs françois plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties ſur une même portée ; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les parties de violon, car, outre que la confuſion y ſeroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double-corde ; il faut auſſi regarder ſi jamais les parties ne ſe croiſent ; ce qu'on ne pourroit guère écrire ſur la même portée d'une manière nette & liſible. 4°. Les clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus ſe répéter, non plus que le ſigne de la meſure, ſi ce n'eſt dans la muſique françoiſe, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître ſa partie ; mais dans les parties ſéparées on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accolade.

Le nombre des portées ainſi fixé, il faut faire la diviſion des meſures, & ces meſures doivent être toutes égales en eſpace comme en durée, pour meſurer en quelque ſorte le temps au compas & guider la voix par les yeux. Cet eſpace doit être aſſez étendu dans chaque meſure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer, ſelon ſa plus grande ſubdiviſion. On ne ſauroit croire combien ce ſoin jette de clarté ſur une partition, & dans quel embarras on ſe jette en le négligeant. Si l'on ferre une meſure ſur une ronde, comment placer les ſeize doubles croches que contient peut-être une autre partie dans la même meſure ? Si l'on ſe règle ſur la partie vocale, comment fixer l'eſpace des ritournelles ? En un mot, ſi l'on ne regarde qu'aux diviſions d'une des parties, comment y ajuſter les diviſions ſouvent contraires des autres parties.

Ce n'eſt pas aſſez de diviſer l'air en meſures égales, il faut auſſi diviſer les meſures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainſi l'eſpace à la durée, toutes les parties & toutes les notes ſimultanées de chaque partie ſe correſpondront avec une juſteſſe qui ſera plaiſir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une partition. Si, par exemple, on partage une meſure à quatre temps, en quatre eſpaces bien égaux entr'eux, & dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on reſſerre les doubles-croches à proportion & chacune dans ſon eſpace ; ſans qu'on ait beſoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes meſures d'une même partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même meſure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre, autant qu'il ſe peut, la netteté des ſignes. Par exemple, on n'écrira jamais de notes inutiles, mais ſi-tôt qu'on s'apperçoit que deux parties ſe réuniſſent & marchent à l'uniſſon, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorſqu'elles ſont voiſines & ſur la même clef. A l'égard de la quinte, ſi-tôt qu'elle marche à l'octave de la baſſe, il faut auſſi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les ſignes doit empêcher d'écrire pour la ſymphonie les *piano* aux entrées du chant, & les *forte* quand il ceſſe : par-tout ailleurs il les faut écrire exactement ſous le premier violon & ſous la baſſe ; & cela ſuffit dans une partition, où toutes les parties peuvent & doivent ſe régler ſur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiſte* écrivant une partition eſt de corriger toutes les fauſſes notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidèlement les idées de l'auteur, bonnes ou mauvaiſes : ce n'eſt pas ſon affaire ; car il n'eſt pas auteur ni correcteur, mais *copiſte*. Il eſt bien vrai que ſi l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger ; mais ſi ce même auteur a fait par ignorance une faute de compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais ſitôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au

Digitized by Google

copiſte d'être bon harmoniſte & de bien ſavoir la compoſition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers ſtyles, reconnoître un auteur par ſa manière, & ſavoir bien diſtinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une ſorte de critique propre à reſtituer un paſſage par la comparaiſon d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phraſes liées mal-à-propos, à reſtituer même des meſures omiſes ; ce qui n'eſt pas ſans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du ſavoir & du goût pour rétablir un texte dans toute ſa pureté : l'on me dira que peu de *copiſtes* le ſont ; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y raſſemble des parties ſéparées ; travail embarraſſant pour bien des *copiſtes*, mais facile & ſimple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec ſoin les meſures dans toutes les parties, pour s'aſſurer qu'elles ſont correctes. Enſuite on poſe toutes les parties l'une ſur l'autre en commençant par la baſſe & la couvrant ſucceſſivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir ſur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties ; on la diviſe en meſures égales, puis mettant toutes ces parties ainſi rangées devant ſoi & à ſa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première partie, que je ſuppoſe être le premier violon ; on y fait une légère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la tranſporte renverſée à ſa droite. On copie de même la première ligne du ſecond violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'uniſſon ; puis faiſant une marque comme ci-devant, on renverſe la partie ſur la précédente à ſa droite, & ainſi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on eſt à la baſſe, on parcourt des yeux toute l'accolade pour vérifier ſi l'harmonie eſt bonne, ſi le tout eſt bien d'accord, & ſi l'on ne s'eſt point trompé. Cette première ligne faite, on prend enſemble toutes les parties qu'on a renverſées l'une ſur l'autre à ſa droite, on les renverſe de rechef à ſa gauche, & elles ſe retrouvent ainſi dans le même ordre & dans la même ſituation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la ſeconde accolade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la ſeconde ligne, & l'on pourſuit comme ci-devant, juſqu'à ce que le tout ſoit fait.

J'aurai peu de choſes à dire ſur la manière de tirer une partition en parties ſéparées ; car c'eſt l'opération la plus ſimple de l'art, & il ſuffira d'y faire les obſervations ſuivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne ſoit jamais obligé de tourner ſur un même morceau dans les parties inſtrumentales ; à moins qu'il n'y ait beaucoup de meſures à compter, qui en laiſſent le temps. Cette règle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *doux* & les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les parties, même ceux où rentre & ceſſe le chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la partition. 3°. On ne doit point couper une meſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continuées, mais ſéparées à chaque note, de peur que le muſicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne ſe trompe de note & ne ſache plus où il eſt. Cette règle n'eſt pas moins néceſſaire dans les partitions, & n'eſt ſuivie par aucun *copiſte* françois. 5°. Les parties de hautbois qu'on tire ſur les parties de violon pour un grand orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet inſtrument a de moins que le violon ; outre les *doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaine viteſſe, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales, & donner plus d'accent à la muſique. Si j'avois à juger du goût d'un ſymphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la partie de violon la partie de hautbois ; tout *copiſte* doit ſavoir le faire. 6. Quelquefois les parties de cors & de trompettes ne ſont pas notées ſur le même ton que le reſte de l'air ; il faut les tranſporter au ton ; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique. *Corni in D ſol re*, *corni in E la ſa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la baſſe ; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la viola au deſſus des parties de violon ; de ſorte que quand la baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'uniſſon afin que la viole ne ſorte jamais du *medium* qui lui convient 8°. La partie vocale ne ſe doit copier qu'en partition avec la baſſe, afin que le chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir ſa partie à la main, ni de compter ſes pauſes : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la baſſe, ſa contre-partie, & quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'inſtrument ajouter la partie du chant à la ſienne, pour le guider au défaut de la meſure. 9°. Enfin dans les parties vocales il faut avoir ſoin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe ; les partitions qui

ſortent des mains des compoſiteurs ſont, ſur ce point, très-équivoques, & le chanteur ne ſait, la plupart du temps, comment diſtribuer la note ſur la parole. Le *copiſte* verſé dans la profodie, & qui connoit également l'accent du diſcours & celui du chant, détermine le partage des notes & prévient l'indéciſion du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement ſous les notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impoſſible ; c'eſt à la muſique à ponctuer les paroles ; le *copiſte* ne doit pas s'en mêler : car ce ſeroit ajouter des ſignes que le compoſiteur s'eſt chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiſte* inſtruit qui a une bonne main & le goût de ſon métier ; je n'en dirois jamais aſſez pour les autres. J'ajouterai ſeulement un mot en finiſſant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compoſiteur imagine & ce qu'entendent les auditeurs. C'eſt au *copiſte* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il eſt poſſible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la muſique exécutée rende exactement à l'oreille du compoſiteur ce qui s'eſt peint dans ſa tête en la compoſant.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

L'art du raiſonnement, par lequel Rouſſeau s'eſt ſi fort diſtingué dans ſes ouvrages de philoſophie, paroit l'avoir étrangement abandonné dans pluſieurs endroits de cet article, & ſur-tout dans le premier paragraphe. Nous allons le reprendre & le ſuivre pas à pas.

1°. De ce que l'art typographique n'a jamais pu s'appliquer à la muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, il l'attribue à deux cauſes. La premiere, « parce que, dit-il, les goûts de l'eſprit étant plus » conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins » vite des mêmes livres que des mêmes chanſons. »

On ne ſent pas trop le réſultat de cette conſéquence ; en effet, par la gravure, ſubſtituée à l'impreſſion, & même par la copie, les productions muſicales deviennent auſſi durables que les productions littéraires le ſont par l'art typographique. Un livre imprimé n'a ni plus ni moins de ſolidité qu'une chanſon gravée ou copiée ; & quand il ſeroit vrai qu'on s'occuperoit moins long-temps d'un morceau de muſique que d'un livre, il ne le ſeroit pas moins que beaucoup d'amateurs veulent jouir à la fois de l'un ou de l'autre, & qu'on multiplie par la gravure les ouvrages de muſique qui ont du ſuccès, en nombre à-peu-près égal à ceux des livres ordinaires, ou au moins en nombre ſuffiſant pour dédommager amplement celui qui fait les frais de l'impreſſion. Ainſi, à cet égard, l'art typographique pourroit être employé avec autant d'avantages que la gravure.

Nous n'examinerons pas s'il eſt exactement vrai qu'*on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chanſons* : il y a beaucoup de muſique, auſſi ancienne que les livres, que l'on eſt ou que l'on ſeroit charmé de conſulter, & l'on ſe plaint tous les jours que celle des différentes époques n'ait pas été plus ſoigneuſement conſervée.

La ſeconde raiſon alléguée par Rouſſeau eſt la difficulté de l'exécution typographique des productions muſicales. Cette cauſe eſt réelle, mais non pas l'explication qu'il en donne. La difficulté d'ajuſter les lignes des portées avec les notes a été vaincue depuis long-temps, & du temps même où Rouſſeau écrivoit on imprimoit parfaitement bien la muſique en Allemagne, en Angleterre, à Bruxelles, à Liège ; & depuis on y a fort bien réuſſi en France. Mais voici les véritables motifs qui ont toujours empêché l'impreſſion d'être préférée à la gravure, & par conſéquent de réuſſir.

1°. La compoſition & le tirage de la muſique imprimée en caractères mobiles, plus chers que pour les lettres ordinaires, le ſont beaucoup plus que la gravure ſur étaim.

2°. La gravure offre l'avantage précieux de tirer autant & ſi peu d'exemplaires que l'on veut ; ainſi, dans les ouvrages dont le ſuccès n'eſt pas ſûr, on ne fait tirer qu'à petit nombre. On a même cette précaution pour les ouvrages dont le débit eſt certain, & l'on y gagne d'avoir moins d'avances à faire, & & de n'être pas forcé de garder une grande quantité d'exemplaires en magaſin.

3°. Les caractères mobiles, ſi parfaits qu'ils ſoient, ont l'inconvénient de ne pas bien prendre l'encre, & par conſéquent de ne pas former des notes auſſi diſtinctes que la gravure.

4°. Ils ont encore celui d'enfoncer le papier à l'endroit où ils le touchent, & d'y faire une multitude de petits creux. Or, comme c'eſt le plus fréquemment le ſoir & à la lumière que la muſique s'exécute, ces cavités produiſent une ombre qui rend la lecture plus difficile & nuit à l'exécution.

Rouſſeau ajoute « que la gravure a l'inconvénient » de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou » les parties ». Qu'eſt-ce que cela veut dire ? La gravure multiplie les exemplaires au nombre précis que l'on veut, & d'une maniere beaucoup plus prompte, plus commode & plus ſûre que la copie à la main.

« De mettre en partition ce que les uns voudroient en parties ſéparées, ou en parties ſéparées ce que d'autres voudroient en partition. »

Plaiſante ſuppoſition ! c'eſt l'affaire de celui qui fait graver, de preſſentir la forme la plus généralement convenable. Ordinairement on fait graver les

morceaux de chant en partition avec les parties séparées, ce qui convient à tout le monde, & coûte moins cher qu'une copie de l'une ou de l'autre espèce.

La gravure a encore l'inconvénient, selon lui, « de n'offrir guère aux curieux que de la musique » déjà vieille, qui court dans les mains de tout le » monde. »

Il faut croire qu'un graveur met environ quinze jours à faire l'ouvrage qu'un *copiste* peut faire en un seul jour. Mais, après ces quinze jours (qui n'ont pas dû vieillir extrêmement la musique), la gravure rendra autant d'exemplaires en un jour qu'un *copiste* en pourra exécuter en trois mois.

« Enfin, il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre » où l'on fait le plus de musique, on a préféré de- » puis long-temps la note imprimée, sans que l'u- » sage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je con- » clus qu'au jugement des experts celui de la fim- » plc copie est le plus commode. »

On voit que Rousseau plaidoit la cause des *copistes* contre les graveurs, mais il n'est pas heureux dans ses moyens de défense. C'est parce qu'on fait beaucoup de musique en Italie que la gravure ne s'y établit pas. On y est avide des seules nouveautés, & peu d'amateurs sont curieux de les conserver. D'ailleurs la copie de la musique est la seule ressource d'un tas de malheureux *Castrati* qui n'ont pas été dédommagés par la beauté de leur voix de la perte qu'ils ont faite; les en priver, en cultivant l'art de la gravure, ce seroit les réduire à la mendicité; comme dans les villes de manufacture, on rejette les machines qui pourroient suppléer à un grand nombre de bras. Ajoutez-y la modicité du prix que coûte la *copie*, résultat nécessaire de cette extrême concurrence, & que la gravure soutiendroit difficilement. Cependant, malgré ce désavantage & ce qu'en dit Rousseau, il s'est établi quelques graveurs à Venise, probablement dans le dessein d'offrir aux amateurs jaloux de conserver des morceaux de choix, des exemplaires plus corrects & mieux disposés que ne le sont en général ceux des *copistes*.

II. Passons aux qualités que Rousseau exige dans un *copiste*. Elles lui paroissent si brillantes qu'il n'ose pas d'abord en tracer le tableau. Dans le fait, cependant, elles se réduisent à connoître passablement l'harmonie.

Les conseils qu'il donne sur le choix du papier sont fort justes, mais il exagère le démérite des régleurs de papier. On en trouve facilement d'assez bon pour que le *copiste* s'épargne la peine & le temps de le régler lui-même. Il faut pour cela des outils, un appareil & une habitude qui donnera toujours l'avantage à ceux qui ne font que ce métier. Si l'on exigeoit une perfection qui ne me semble pas nécessaire, il suffiroit de la recommander au régleur & de le payer un peu plus cher.

III. C'est bien inutilement aussi qu'il recommande le choix d'un papier qui n'ait qu'un nombre de portées égal à celui de la partition; il suffit qu'il en ait assez, & il est très-indifférent qu'on en perde une ou deux par page, cela ne fait aucune perte de papier.

IV. Voici des observations plus importantes. Rousseau veut « que les violons occupent le haut de l'accolade où les yeux se portent plus aisément. Il prétend que ceux qui les mettent au-dessus de la quinte (c'est-à-dire, très-rapprochés du chant), pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent; nous ne saurions être de son avis. Nous croyons qu'en effet, lorsqu'une partition contient des cors, haut-bois, flûtes, ou autres parties obligées, il vaut mieux les laisser dans le haut, & rapprocher les violons qui contiennent l'accompagnement principal du chant & de la basse pour que l'œil embrasse plus facilement ces quatre parties à la fois. Si l'on a dix ou douze portées & que le violon occupe la première, à quelle distance ne sera-t-il pas de la basse & du chant? Et cependant il faut que l'accompagnateur lise d'un seul coup-d'œil ces diverses parties.

Quant au ridicule qu'il trouve à mettre au-dessus des violons des parties de cors, par exemple, qui sont beaucoup plus basses, cette raison est puérile. L'harmoniste qui lit une partition rectifie aisément cette légère irrégularité. D'ailleurs, si l'on suivoit rigoureusement cette règle, il faudroit donc mettre aussi la partie chantante au milieu quand elle tiendroit une partie intermédiaire, ou entre le premier & le second violon, quand ce seroit un dessus?

Parmi les compositeurs italiens, il y en a quelques-uns qui mettent les violons en haut, comme le veut Rousseau; mais le plus grand nombre commence par les cors, comme les parties les moins consultées par l'accompagnateur, ensuite les haut-bois ou flûtes, puis les violons, la quinte, le chant & la basse ainsi rapprochés. Ils regardent ces cinq dernières portées comme celles qui doivent fixer la vue du claveciniste, & les premières comme ne devant contenir qu'un accompagnement de remplissage, pour ainsi dire accessoire, & qui n'est consulté qu'au besoin.

V. « Ce n'est qu'à toute extrémité, dit Rousseau, » qu'on doit mettre deux parties sur une même por- » tée ». Cela est vrai pour les violons, aussi ne le pratique-t-on jamais. On le fait, au contraire, fort souvent pour les cors & les flûtes ou haut-bois, quand ils ne font que de remplissage, par la raison déjà dite que l'œil de l'accompagnateur y a moins souvent recours, & que ne contenant que le complément de l'harmonie, elle est ainsi plus rapprochée & plus facile à saisir.

VI. Sur la réunion des clefs, Rousseau dit, à ce qu'il nous semble, précisément le contraire de

Digitized by Google

ce qui convient. Il ne veut pas que dans les partitions on répète les clefs à chaque ligne, & il l'exige dans les parties ſeparées. Cela n'eſt d'aucune utilité pour les parties ſeparées, puiſque chaque partie étant ſeule, & la clef ordinairement toujours la même, il ne peut y avoir d'incertitude ni de confuſion. Dans les partitions, au contraire, où chaque partie ayant une clef différente eſt mêlée avec les autres, il arrive ſouvent que dans le cours d'un morceau on a oublié quelle eſt la partie qui occupe la quatrième, la ſixième portée d'une même ligne; la clef répétée à chaque page éviteroit toute erreur, & n'obligeroit pas de recourir au commencement. Cependant les *copiſtes* italiens ne font pas dans l'uſage de répéter les clefs, mais il nous ſemble qu'ils ont tort, & nous croyons, en dépit de Rouſſeau, que cela ſeroit infiniment plus commode.

VII. Le conſeil de diviſer également les meſures exige quelque modification. Lorſqu'une des parties ne contient qu'une ronde, c'eſt au *copiſte* à s'aſſurer ſi quelque autre partie ne contient pas dans la même meſure des croches, des doubles-croches, &c., pour leur donner un eſpace ſuffiſant. Mais, quand toutes les parties de la même meſure ſont très-peu chargées, il ſeroit ridicule & déſagréable à l'œil de leur laiſſer autant d'eſpace que ſi elles l'étoient beaucoup. En ſuivant à la rigueur l'uſage indiqué par Rouſſeau, on a une *copie* trop écartée, que l'on lit difficilement à la lecture, qui fatigue l'accompagnateur, & qui n'eſt profitable qu'au *copiſte*.

« La même attention, dit Rouſſeau, de ne pas » multiplier les ſignes doit empêcher d'écrire pour » la ſymphonie les *piano* aux entrées de chant, & » les *forte* quand il ceſſe. »

Pour que cette précaution fût en effet inutile, il faudroit être sûr d'avance que celui qui copiera la partition en parties ſeparées ſera un homme très-intelligent, ce qui n'arrive pas tous les jours. S'il eſt peu attentif, il ne *copie* que ce qu'il voit, & néglige les ſignes de rentrée du chant quand on n'a pas eu le ſoin de les écrire.

Cette attention, au ſurplus, de ne pas multiplier les ſignes, ne ſert encore qu'à épargner de la peine au *copiſte*; car il peut être commode, & il eſt au moins indifférent au lecteur de voir écrite tout du long une partie qui pourroit être renvoyée à une partie ſemblable.

Rouſſeau veut que le *copiſte* puiſſe corriger une fauſſe note échappée à l'attention d'un compoſiteur, mais qu'il la laiſſe ſi elle vient d'ignorance. Cette diſtinction eſt aſſez délicate, & ne nous paroît pas d'une fort grande utilité. Il eſt certain qu'on eſt heureux de rencontrer des *copiſtes* qui connoiſſent l'harmonie, mais ils ſont rares. Quant à cette ſorte de critique, qui conſiſte à remettre un *doux* ou un *fort* où il a été oublié, il faut être bien sûr de ce qu'on fait, car ſouvent le compoſiteur a une intention ſecrette, quand il fait faire *doux* ce qui paroîtroit devoir être *fort*, & *vice verſâ*.

Nous ajouterons peu de conſeils à ceux que Rouſſeau a multipliés. Nous remarquerons ſeulement que la tête des notes doit être en général fort groſſe pour être diſtinguée plus facilement. Leur dimenſion doit être déterminée en général par la régleure du papier. Les notes qui ſont entre les eſpaces doivent le remplir en entier ſans toucher aux lignes au-deſſus ni au-deſſous. Celles qui ſont ſur les lignes, ayant la même proportion, occuperont en deſſus & en deſſous la moitié de l'eſpace. Il faut auſſi que les liaiſons des queues ſoient groſſes, diſtinctes, tirées droit & hardiment, & qu'au contraire les queues ſoient très-délicates. On parvient très-facilement à ce double but au moyen d'une plume taillée en gros, & dont la pointe eſt coupée en ſens contraire des plumes qui ſervent à l'écriture.

Il eſt bon que les paroles ſoient écrites en groſſes lettres, & c'eſt une attention que Rouſſeau n'avoit pas. La petiteſſe de ſon caractère fatiguoit les yeux. Ce ſont les paroles qui doivent, autant qu'il eſt poſſible, ſervir de guide pour l'écartement des meſures. Pluſieurs *copiſtes* commencent même par écrire les paroles; mais cette méthode a des inconvéniens qu'on apperçoit bientôt. Elles ne doivent être ni trop ſerrées pour être diſtinctes, ni trop écartées pour que l'œil ne ſoit pas obligé de courir après.

Comme un des mérites d'une *copie* eſt d'être bien noire, il faut que le *copiſte* évite de ſécher ſes notes avec des poudres de couleur jaune, rouge, &c. On emploie en Italie un ſable fin qu'on noircit en le faiſant chauffer dans une poêle à frire. Il eſt mieux encore, quand on le peut, de n'en pas mettre du tout.

Il eſt temps auſſi de nous arrêter. Ajoutons ſeulement que les *copiſtes* qui voudront ſe former trouveront de bons modèles dans les belles *copies* d'Italie, & ſur-tout d'Allemagne.

(*M. Framery.*)

COPISTE. Rouſſeau, dans ſon article, ſe donne trop ſévèrement ou trop modeſtement le titre de mauvais *copiſte*. Sa note étoit un peu maigre, & vers la fin de ſa vie les queues étoient quelquefois tremblotantes, mais tous les morceaux notés par lui ſont remarquables par une extrême netteté, une clarté parfaite, & ſur-tout par une correſpondance exacte entre les paroles & le chant, comme entre celui-ci & les différentes parties.

Le métier de *copiſte* ſeroit illuſtré, quand il n'eût été exercé que par l'auteur du *Devin du village* & du *Dictionnaire de muſique*; il l'eſt encore bien davantage lorſque cet auteur eſt en même-temps celui d'*Emile*, d'*Heloiſe* & du *Contrat ſocial*. On s'eſt demandé long-temps par quelle bizarrerie cet homme célèbre s'étoit ainſi dévoué à une occupation

Digitized by Google

obſcure & méchanique. Voici la réponſe que fournissent là-deſſus ſes Confeſſions & quelques autres de ſes ouvrages.

Dans l'effervescence extraordinaire qu'il éprouva en compoſant ſon premier diſcours ſur les ſciences, ſe ſentant déſormais deſtiné à dire aux hommes de grandes vérités, il ne voulut plus d'aucunes des entraves que l'ambition ou le deſir de fortune pouvoient mettre à ſon talent; mais il ne voulut point non plus faire de ſon talent un métier. Il lui en falloit donc un pour vivre, qui lui laiſſât toute ſa liberté, qu'il pût exercer chez lui, prendre & laiſſer à ſon gré & à ſes heures. Il choiſit celui de *copiſte* de muſique, après avoir refuſé la place de caiſſier que lui offroit M. de Francueil, receveur-général des finances. « Si quelque occupation plus » ſolide, dit il, eût rempli le même but, je l'aurois priſe; mais ce talent étant de mon goût, & » le ſeul qui, ſans aſſujettiſſement perſonnel, pût » me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. » Croyant n'avoir plus beſoin de prévoyance, & » faiſant taire la vanité de caiſſier d'un financier, je » me fis *copiſte* de muſique. Je crus avoir gagné » beaucoup à ce choix; & je m'en ſuis ſi peu re» penti, que je n'ai quitté ce métier que par force, » pour le reprendre auſſi tôt que je pourrai ». *Confeſſions*, l. 8.

En effet, il s'y livra, même après ſa retraite à l'Hermitage & à Montmorency; & l'ayant quitté, comme il le dit, forcément depuis ſon exil, il le reprit huit ans après, lorſqu'il fut de retour à Paris. A cette dernière époque, il prenoit dix ſols par page; ce prix étoit ſans doute un peu en raiſon de ſa célébrité, mais il étoit auſſi en raiſon de ſa peine & de ſon temps. Voici ce qu'il dit de lui-même à cet égard dans le ſecond de ſes *dialogues*. « Sa note mal formée m'a paru faite peſamment, ſans grace, mais avec exactitude. On voit » qu'il tâche de ſuppléer aux diſpoſitions qui lui » manquent, à force de travail & de ſoins. Mais » ceux qu'il y met, ne s'appercevant que par l'exa» men, & n'ayant leur effet que dans l'exécu» tion, . . . , ne compenſent pas aux yeux du pu» blic les défauts qui d'abord ſautent à la vue. » N'ayant l'eſprit préſent à rien, il ne l'a pas non» plus à ſon travail, ſur-tout forcé, par l'affluence » des ſurvenans, de l'aſſocier avec le babil. Il fait » beaucoup de fautes, & il les corrige enſuite en » grattant ſon papier avec une perte de temps & des » peines incroyables. J'ai vu des pages preſque » entières qu'il avoit mieux aimé gratter ainſi, que » de recommencer la feuille, ce qui auroit été bien » plutôt fait. Mais il entre dans ſon tour d'eſprit la» borieuſement pareſſeux, de ne pouvoir ſe réſou» dre à refaire à neuf ce qu'il a fait une fois, quoi» que mal. Il met à le corriger une opiniâtreté qu'il » ne peut ſatisfaire qu'à force de peines & de tems. » Du reſte, le plus long, le plus ennuyeux tra» vail ne ſauroit laſſer ſa patience; & ſouvent » faiſant faute ſur faute, je l'ai vu gratter & re» gratter juſqu'à percer le papier, ſur lequel enſuite » il colloit des pièces. Rien ne m'a fait juger que » ce travail l'ennuyât, & il paroît, au bout de » ſix ans, s'y livrer avec le même goût & le mê» me zèle que s'il ne faiſoit que de commen» cer.

» J'ai ſu qu'il tenoit regiſtre de ſon travail; j'ai » deſiré de voir ce regiſtre, il me l'a communiqué. » J'y ai vu que dans ces ſix ans il avoit écrit en » ſimples copies plus de ſix mille pages de muſique, » dont une partie, muſique de harpe & de clave» cin, ou ſolo & concerto de violon très-chargés, » & en plus grand papier, demande une grande » attention, & prend un temps conſidérable ». Six mille pages à dix ſols faiſoient donc 3000 liv. gagnées dans ſix ans, c'eſt à dire, 500 livres par an, ajoutées à ſon petit revenu qui n'étoit que de 1100 livres de rente viagère, avec quelque argent comptant; voilà donc quelle étoit, dans l'âge des infirmités, la poſition de ce grand homme! Quelles ſources de réflexions amères & de ſentimens douloureux! Mais ils ſeroient déplacés dans cet ouvrage. Il vaut mieux finir par un trait dont j'ai été témoin, & qui prouve que ce prétendu miſanthrope étoit l'homme le plus obligeant & le plus ſuſceptible d'attentions délicates avec les gens qui lui témoignoient une véritable amitié.

Un amateur, de mes amis, avoit prêté à Rouſſeau la partition complette de l'Olympiade de Pergolèze. Il la garda pluſieurs années, ſans que le prêteur, qui l'alloit voir de temps en temps, lui en parlât, ou en entendit parler. Enfin prêt à partir pour Ermenonville, Jean-Jacques lui renvoya ſa partition avec un volume relié, contenant une copie de ſa main de cette partition même, non pas en notes ordinaires, mais avec l'accompagnement en chiffres ſelon la méthode qu'il avoit inventée, & un petit billet fort ſimple, où il diſoit qu'ayant trouvé la partition originale remplie de fautes, il s'étoit permis de les corriger; que pour réparer ce barbouillage d'un livre qui ne lui appartenoit pas, il avoit recopié toute l'Olympiade d'après ſa méthode, qu'il ſavoit être du goût de M. ***, & qu'en partant pour ſe retirer à la campagne, il le prioit d'agréer cette foible marque de ſon ſouvenir & de ſa reconnoiſſance. (*M. Ginguené.*)

COR & COR-DE-CHASSE. *ſ. m.* Cet article eſt traité avec une certaine étendue dans le volume des Arts & Métiers méchaniques, tome 4, page 125, & nous y renvoyons nos lecteurs. Cependant, comme il contient quelques erreurs, & que M. le Brun, artiſte diſtingué par l'habileté de ſon exécution, & la connoiſſance approfondie de cet inſtrument, a bien voulu nous faire part de ſes lumières à cet égard, nous allons tâcher de rectifier cet article du volume des arts, & de ſuppléer à ce qu'il laiſſe à deſirer.

Pour

Pour donner du *cor*, on place l'embouchure ſur les lèvres, de manière qu'elle y ſoit partagée également, & que les lèvres elles-mêmes le ſoient, dans un autre ſens, par l'embouchure. On ne l'y appuie qu'autant qu'il faut pour empêcher l'air de ſe faire paſſage au dehors entr'elle & les lèvres; ainſi il n'eſt pas vrai de dire, comme dans l'article cité, « qu'on forme les ſons en appuyant plus » ou moins ſur l'embouchure ». Elle doit être dirigée horizontalement, & le *cor* porté droit devant ſoi.

Les lèvres doivent être preſſées l'une ſur l'autre, & tous leurs muſcles tendus, mais en évitant les grimaces déſagréables. La bouche, au contraire, dans cette poſition doit plutôt annoncer le ſourire.

Pour faire partir le ſon, on donne des coups de langue ſur la machoire ſupérieure; mais on ſe garde bien d'inſinuer la langue dans le bocal, comme il eſt dit dans l'article cité. L'air chaſſé dans le corps de l'inſtrument par l'ouverture qu'il ſe fait entre les lèvres eſt ce qui produit le ſon; mais il n'eſt pas néceſſaire de faire des efforts de poitrine. La force, au contraire, ſi on en employoit à pouſſer le vent, ne produiroit que des ſons déſagréables, & l'on doit tirer du *cor* les plus beaux ſons poſſibles avec fort peu de vent, à moins que d'ailleurs on ne s'y prenne mal.

L'air pouſſé avec force ne produit pas ſur le *cor* comme ſur le haut-bois, la flûte, &c., la quinte ou l'octave du premier ſon donné: on y prend les ſons hauts ou bas, ſelon que l'ouverture eſt plus ou moins étroite. La différence de cette ouverture dépend du plus ou moins de preſſion des lèvres; ainſi, plus le ſon que l'on veut prendre eſt haut, plus il faut les preſſer l'une ſur l'autre. Quoiqu'il ſe diſſipe moins d'air dans les ſons aigus, vû qu'alors l'ouverture des lèvres eſt moins grande, il faut cependant que l'air y ſoit pouſſé avec plus de vivacité, parce que les lèvres étant plus ſerrées, il lui faut plus d'action pour s'y faire paſſage.

Comme le *cor* ne produit que les ſons de la nature, altérés par notre tempérament, & que nos oreilles habituées à cette altération trouveroient fauſſes quelques notes de ſa gamme; (Voyez *Gamme du cor-de-chaſſe*, & la Table de la Génération harmonique de M. l'abbé Feytou, *planches de muſique fig.* 40) l'art eſt parvenu à ramener ces notes à notre ſyſtême d'intonation. C'eſt par le reſſerrement des lèvres qu'on parvient à hauſſer, par exemple, le *ſi b* qui ſe trouve trop bas dans cette gamme. (Voyez *planches de muſique, fig.* 123.) On peut auſſi baiſſer les ſons de quelque choſe par le même moyen; mais on a trouvé que la main plus ou moins enfoncée dans le pavillon, corrige les ſons qui paroiſſent trop hauts à différens degrés; non-ſeulement, par ce moyen, on fait juſtes (conformément à notre ſyſtême) les gammes diatoniques, mais on parvient encore à en faire de chromatiques. Ce procédé baiſſe proportionnellement le ſon, de manière que du *ſol*, par exemple, de la première octave, qui eſt un ſon naturel dans l'inſtrument, on parvient à en faire un *fa*, en bouchant le pavillon preſque hermétiquement.

Il faut obſerver que plus on met la main dans le pavillon, & plus il faut de vent pour rendre les ſons égaux en force. (Voyez la *Gamme du cor, planches de muſique, fig.* 123.) Par la manière dont elle eſt notée, on connoîtra dans quelle proportion il faut introduire la main ou boucher le pavillon pour parvenir, ſi d'ailleurs on eſt muſicien, à faire juſtes les ſons praticables dans ces deux octaves les plus avantageuſes au *cor*. Les rondes indiquent les ſons naturels, ceux où il ne faut pas de main; les notes de moindre valeur indiquent celles où la main eſt néceſſaire, & moins elles en ont, plus la main doit être enfoncée, excepté pour les trois dernières qui ſe font ſans ſon ſecours, & dont la valeur n'eſt relative qu'à ce qui va être dit en faveur de ceux qui veulent compoſer des morceaux brillans pour cet inſtrument.

Qu'il ſoit permis de répéter cette obſervation donnée par M. le Brun, comme la plus importante. Ce n'eſt point par la force du vent qu'on parvient à bien jouer du *cor*; plus le vent y eſt ménagé, plus les ſons en ſont purs & agréables. Par la méthode qu'indique M. le Brun, outre l'avantage de ne ſe point fatiguer, on aura celui de ne pas remplir d'eau, à toute minute, le corps de l'inſtrument; ce qui non-ſeulement nuit au ſon & produit des *glougloux* déſagréables, mais ce qui oblige encore d'aſpirer cette eau pour la retirer à la fois de tous les *tours* où elle s'eſt introduite par la force du vent; & l'effet en eſt dangereux. En ſoufflant peu, elle ne s'introduit que dans le premier *tour*, & pour l'en retirer, il ſuffit d'incliner l'inſtrument.

On peut jouer du *cor* ſans ſuivre toutes les règles qui viennent d'être preſcrites; mais en ne s'y conformant pas, on ne parviendra jamais à s'y diſtinguer; & ſi on a vu naître quelques accidens juſqu'ici de la pratique de cet inſtrument, c'eſt faute de les avoir ſuivis. Ce court expoſé ne ſuffira pas, ſans doute, pour ſe paſſer de maître, mais au moins celui qui le prendra pour guide ne contractera pas de mauvaiſes habitudes.

Il faut donc s'exercer d'abord ſur la gamme que l'on trouvera, *planc. de muſiq.*, *fig.* 123. On ne cherchera dans les commencemens qu'à faire les rondes du milieu de cette gamme, puis les blanches, &c. en paſſant ſucceſſivement aux notes de moindre valeur.

Ceux qui ſe deſtinent au ſecond *cor* doivent s'exercer avec des *cors* en *ut*, & ceux qui veulent

jouer le premier, avec un *cor* en *fa* ; ce qui fait une quarte de différence. Les compoſiteurs qui ne veulent ſe ſervir des *cors* que comme parties d'accompagnement ne ſortiront pas de cette étendue, & n'emploieront que les rondes & tout au plus les blanches de la gamme donnée pour exemple.

Dans celle qui eſt imprimée, première partie du quatrième tome des Arts & Métiers, il y a quelques fautes d'impreſſion que l'on pourra rectifier ſur celle que nous indiquons ici, *fig.* 123. On y trouvera auſſi d'autres détails que par cette raiſon nous croyons devoir omettre.

Les compoſiteurs qui voudroient connoître aſſez bien le *cor* pour pouvoir le faire réciter d'une manière brillante, & faire valoir des artiſtes en état d'exécuter leurs idées, ajouteront à ces règles générales les obſervations ſuivantes.

La valeur des notes de la gamme *fig.* 123 eſt proportionnée, comme nous l'avons dit, à la force du ſon que l'on y peut donner; en outre, plus cette valeur eſt grande, plus les notes ſe prennent facilement, & peuvent être employées dans un trait. Cependant les notes de peu de valeur & déſignées par des noires ou des croches, dont le ſon eſt néceſſairement ſourd, & l'intonation difficilement juſte, peuvent être admiſes dans des traits ſimples, comme un paſſage diatonique en doubles croches, où l'oreille ne ſent que l'enſemble & l'intention du trait, & ne peut apprécier la juſteſſe partielle des ſons, vû leur rapidité.

La gamme que nous donnons pour exemple eſt en *fa*. On la baiſſera d'un ſémi-ton pour avoir celle de *mi* naturel, & tous les ſons s'y trouveront dans le même rapport, à cette différence près, que l'exécution des notes aigues ſera plus facile.

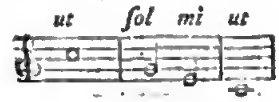
Le *cor* en *mi b* peut rendre avantageuſement un chant large & majeſtueux; mais comme le ſon en eſt un peu ſourd (& plus on baiſſera le ton, moins il ſera ſonore,) les traits que l'on y pourroit exécuter ſeroient difficilement compris, s'ils étoient d'un mouvement trop vif.

Les autres gammes ne ſont pas propres à faire briller le *cor*, ni dans les traits, ni dans le chant; car plus haut que *fa*, les ſons aigus ſont glapiſſans; plus bas que *mi b*, les ſons graves ſont trop ſourds, & les vibrations de l'inſtrument trop prolongées.

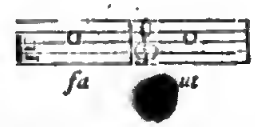
M. le Brun renvoye au volume des Arts & Métiers, pour la manière de noter les parties de *cor*; mais comme elle ne nous y paroit pas préſentée avec aſſez de détails, nous avons cru devoir en reparler ici.

Les *cors* jouent toujours en *ut*, & on ſuppoſe ordinairement que leur partie eſt écrite ſur la clef de *ſol* ſeconde ligne; ainſi leur tonique, quelle qu'elle ſoit, eſt écrite dans l'eſpace de la troiſième à la quatrième ligne.

Exemple :



Ainſi lorſque le morceau eſt en *fa*, ce *fa* qui eſt tonique eſt écrit dans ce même eſpace où ſe trouve l'*ut* de l'exemple : la dominante *ut* ſe place ſur la ligne de la clef, au lieu du *ſol*; la médiante *la* ſur la première ligne, & l'octave grave au-deſſous de la portée avec une barre ajoutée. Mais quand on écrit en partition, pour que le lecteur n'éprouve pas d'embarras par un mélange de tons différens, on écrit les *cors* ſur une clef telle que la tonique ſe trouve toujours ſur ce même eſpace de la troiſième à la quatrième ligne; ainſi, ſoit le ton du morceau en *fa*, on écrira les *cors* ſur la clef d'*ut* ſeconde ligne, parce qu'alors le *fa* tonique ſe trouve placé ſur l'eſpace indiqué, & correſpondre à l'*ut* des *cors*. Exemple :



Voyez *planc. de muſiq.*, *fig.* 124, la table de correſpondance de tous les tons du *cor* avec la clef de *ſol*, ſur laquelle ils ſont cenſés écrits.

Quelques auteurs écrivent les *cors* en partition ſur la clef invariable de *fa* quatrième ligne, parce que cette clef les préſente dans leur plus véritable diapaſon; mais c'eſt une difficulté pour l'inſtrumentiſte qui n'auroit pas l'habitude de tranſpoſer, ou pour le copiſte qui ſeroit forcé à faire cette tranſpoſition dans les parties ſéparées.

D'après les détails que nous venons de donner ſur cet inſtrument, dont l'effet eſt ſi beau, ſi puiſſant dans un orcheſtre, & qui, porté au point de perfection où d'habiles artiſtes l'ont élevé de nos jours, eſt devenu ſi intéreſſant & d'une expreſſion ſi touchante dans le récit, on conçoit la prodigieuſe différence qui ſe trouve entre le *cor*, proprement dit, & les inſtrumens appellés vulgairement *cors-de-chaſſe*; il y en a même dans leur conſtruction. Ces derniers, dont le ſeul emploi eſt de rallier des chiens égarés, de rappeller des chaſſeurs diſperſés, & d'indiquer, par le choix des airs, les différens périodes de la chaſſe, deſtinés d'ailleurs à être joués en plein air, n'ont beſoin que d'un ſon fort & rauque qui puiſſe être entendu au loin. Leur forme eſt ordinairement plus grande, & il s'en faut de beaucoup que leur fabrication ſoit auſſi ſoignée.

Digitized by Google

Nous terminerons cet article par une obſervation grammaticale.

Autrefois on déſignoit l'exécution de chaque inſtrument, à peu près, par une expreſſion particuliére. On diſoit donner du *cor*; ſonner de la trompette; battre du tambour; blouſer des timballes; toucher du clavecin, de l'orgue; pincer de la harpe, de la guitare; jouer du violon, du hautbois, &c. On a renoncé peu-à-peu à ces diſtinctions minutieuſes & pédanteſques, & l'on ſe ſert aujourd'hui du mot *jouer* pour tous les inſtrumens. On dit donc jouer du *cor*; mais pour cet inſtrument, ſi l'on vouloit conſerver les deux locutions différentes, il faudroit dire *donner du cor*, lorſqu'il eſt deſtiné à la chaſſe, où l'on donne en effet tout ce qu'on a de ſouffle, pour produire le ſon le plus fort, & *jouer du cor* dans l'orcheſtre, où l'on n'emploie d'efforts que pour adoucir ſon *jeu* & le rendre plus moëlleux.

(*M. Framery.*)

CORDE. *ſ. f.* J'ai promis, dans une note ſur l'article *accord* de M. Sulzer, de traiter ici de la ſynonimie de pluſieurs mots employés en muſique dans le même ſens, & de la différente acception de quelques autres qui ſervent à exprimer des choſes diverſes. Je vais eſſayer de remplir cette tâche difficile, mais importante, & qui me paroit propre à jetter beaucoup de clarté ſur un art qui en a grand beſoin.

Les mots *ton*, *mode*, *modulation*, ſont pris chacun dans des acceptions ſouvent très-différentes & très éloignées de leur ſignification propre; & au contraire les mots ton, *corde*, note, degré, intervalle, ſon, mode, modulation, gamme, &c. ſont ſouvent pris l'un pour l'autre. Il en eſt de même de gamme & échelle, d'échelle & octave, &c. Il s'agit de leur aſſigner ici leur véritable ſens, pour éviter la confuſion qui s'eſt introduite dans l'art muſical, & dont il eſt difficile de ſe garantir.

Ton, vient du grec τόνος, qui lui même vient de τείνω, *tendo*. Il ſignifie donc une *corde tendue*, une *corde* ſonore; & d'après cette étymologie, on auroit raiſon de dire « tous les *tons* de la gamme » pour exprimer tous les ſons qui la compoſent. Mais comme dans ce ſens nous avons le mot *corde* (que nous devrions écrire *chorde*, puiſqu'il vient du grec χορδή) qui ſignifie abſolument la même choſe, c'eſt-à-dire, *fides*, *corde* d'inſtrument, *corde* ſonore, & que nous n'avons, au contraire, aucun mot qui exprime la meſure de l'intervalle qui ſe trouve entre deux *cordes* conſécutives du ſyſtême, il vaut mieux, ce me ſemble, conſerver excluſivement au mot *ton* cette acception, & n'en jamais ſéparer l'idée de l'intervalle qu'il exprime.

Ton ſignifie encore, dans notre muſique moderne, la *corde* principale d'un mode. Ainſi les *cordes* du ſyſtême étant arrangées d'une certaine manière, celle qui doit commencer & finir un morceau, & qui par cette raiſon en eſt regardée comme la principale, eſt appellée le *ton*. Ainſi un air, ou ſimplement une phraſe, dont la note *ut* eſt la principale, eſt dans le *ton* d'*ut*. Cette locution eſt vicieuſe, puiſqu'elle eſt équivoque, & qu'on ne ſait ſi l'on parle du mode, de l'intervalle ou de la principale *corde*. Diſons donc que cet air, cette phraſe, ſont dans le mode d'*ut*, ou plus préciſément encore dans la gamme d'*ut*.

On pourroit dire, par exemple, en ne ſuivant que des dénominations généralement adoptées, « dans le *ton d'ut* il y a deux *tons* du *ton* de *ſol* au » *ton* de *ſi*. » Ce rapprochement fait voir combien cette manière de s'exprimer eſt incertaine & ridicule, tandis qu'il ſeroit fort clair de dire: « dans la » gamme d'*ut* il y a deux *tons* de la *corde ſol* à » la *corde ſi*. »

On prétend que notre gamme eſt en pluſieurs *tons*, pour dire qu'on y trouve pluſieurs *cordes* principales; ce qui eſt vrai, à cauſe du tempérament qui fait entre *mi* & *fa* un ſemi-ton égal à celui qui eſt entre *ſi* & *ut*. Mais on ne pourroit pas dire qu'elle eſt en pluſieurs *modes*; il faut donc diſtinguer le mot *mode* du mot *ton*.

Mode doit être auſſi diſtingué de *modulation*. *Mode* ſignifie manière d'être: ce mot exprime un arrangement convenu dans une ſérie de ſons. Ainſi la gamme compoſée de deux tétracordes ſemblables eſt dans un *mode*, & ce *mode* eſt invariable; car ſi on faiſoit un autre arrangement dans les tétracordes, ce ſeroit un autre *mode*. Ainſi la gamme de Blainville, *mi fa ſol la ſi ut re mi*, eſt dans un autre *mode* que notre gamme *ut re mi fa ſol la ſi ut*, quoique compoſée des mêmes ſons, mais ils ſont diſpoſés différemment. La gamme mineure eſt dans deux *modes* à la fois & peut-être dans trois. Le premier tétracorde en eſt ordinairement invariable; mais dans le ſecond, la ſixte & la ſeptième ſont majeures en montant, & mineures en deſcendant; ce qui fait bien deux *modes* diſtincts, puiſque ce ſont deux arrangemens différens.

Cette gamme mineure peut être dans un troiſième *mode*, lorſque la quarte en eſt rendue majeure, comme dans cet exemple: *ut re mi b fa ♯ ſol la b ſi ut*, qui contient les élémens de l'accord de ſixte ſuperflue *la b ut fa ♯*. Que ſi l'on prétendoit que ce nouvel arrangement, que ce *fa ♯* n'appartient pas à la gamme d'*ut*, que c'eſt une manière de moduler, de paſſer en *ſol*; enfin que cette gamme eſt celle de *ſol*, je demanderois pourquoi elle contient un *la* bémol que cette gamme de *ſol* ne ſauroit admettre, & qui ſe trouve dans le même accord avec le *fa* dièze. Un ſeul accord pourroit donc appartenir à deux gammes à la fois. Voyez l'exemple:

fa ♯ ſol,
ut ſi,
la b ſol.

Il eſt évident qu'il ne s'agit ici que d'un repos ſur la dominante *ſol*, pratiqué dans la gamme d'*ut* qui

eſt toujours la principale, & qu'on peut conſidérer comme un *mode* cette ſorte d'arrangement.

Tel eſt le troiſième *mode* imaginé par M. Vandermonde, & ſur lequel on a eu tort de vouloir jetter du ridicule, puiſque cette diſpoſition des *cordes* d'une même gamme eſt certainement différente des deux autres, & que le mot *mode* ne ſignifie pas autre choſe qu'un nouvel arrangement. Ceux qui ſont choqués de voir placer dans la gamme d'*ut* un *fa dièze* qu'ils y croient ſi fort étranger, ſeroient donc bien plus révoltés d'y voir un *re* dièze, un *ſol* diéze, & juſqu'à un *ut* dièze. Ce ne ſont cependant que les cordes contenues dans la cinquième octave de l'*ut* générateur :

ut, *ut* ♯, *re*, *re* ♯, *mi*, *mi* ♯, *fa*, *fa* ♯, *ſol*, *ſol* ♯, &c.
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,

Diront-ils que ces cordes ne ſauroient être de la gamme de leur générateur ? (*Voyez les articles Baſſe-fondamentale de M. l'abbé Feytou, & la Table de la génération harmonique, fig.* 40.)

Au reſte, on auroit tort d'attacher une ſi grande importance à ce mot de *mode*, puiſqu'il ne ſignifie que la diſpoſition des *cordes* d'une gamme ; & qu'il importe peu qu'une de ces *cordes* appartienne à une gamme ou à une autre, pourvu qu'on ſoit aſſuré de l'harmonie dont elle doit être accompagnée *Voyez Gamme.*

Quant à la diſtinction à faire entre *mode* & *modulation*, il n'eſt pas néceſſaire d'être profond grammairien, & il ſuffit d'avoir une ſimple idée d'analogie, pour ſavoir que le mot de *modulation*, par ſa déſinence, exprime une action ; ainſi, *modulation* eſt l'action de paſſer d'un *mode* dans un autre. Il ne faut donc pas dire qu'on eſt dans une *modulation* majeure ou mineure, ou dans la *modulation d'ut*. Mais on fait une *modulation*, quand on paſſe du *mode d'ut* dans le *mode* de *ſol ;* & lorſqu'on parcourt ſucceſſivement pluſieurs *modes*, on fait une ſuite de *modulations.*

Gamme eſt une ſérie des ſons de notre ſyſtême, diſpoſée dans un ordre inventé par Guido d'Arrezzo. Elle eſt compoſée de deux tétracordes ſemblables. Quand chacun des degrés qui la forment eſt placé dans un ordre diatonique, elle s'appelle métaphoriquement échelle, *ſcala.* Lorſque ces ſons ſe trouvent diſperſés, ou diſpoſés dans un ordre différent, les *cordes* qui les repréſentent appartiennent toujours à la même *gamme*, mais elle ne doit plus être conſidérée comme *échelle.* Le mot *octave*, qui ſe prend auſſi quelquefois pour celui de *gamme*, ne préſente que l'idée des huit ſons qui la compoſent, réunis dans leur ordre naturel. Ainſi l'*échelle* de la *gamme* peut contenir cinq, ſix ou ſept ſons diatoniques : l'*octave* doit les contenir tous les huit.

On déſigne ſouvent les *ſons* indifféremment par le mot *note* & par le mot *corde. Sons* eſt le terme générique qui exprime les vibrations de l'air deſquelles l'oreille eſt frappée. Tout ce qui fait vibrer l'air eſt donc un *ſon* ; mais ce *ſon* peut être harmonique ou exharmonique. (Voyez *Son* & *Bruit.*) Tout ſon harmonique eſt repréſenté par une *corde* ſonore, quand il s'agit de le communiquer à l'ouie ; il eſt repréſenté par une *note* quand on le communique aux yeux. On écrit les *ſons* avec des *notes*, ou les exécute communément avec des *cordes* ; & figurément les *ſons*, mêmes rendus par des inſtrumens à vent, ſont également déſignés ſous le nom de *cordes.* Mais comme il n'y a point de ſon harmonique entendu qui ne puiſſe être écrit, & point de ſon écrit qui ne puiſſe être entendu, il eſt tout naturel & ſans inconvénient de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. J'ai voulu ſeulement déterminer l'idée préciſe que chacun d'eux préſente à l'eſprit. Ainſi l'on dit également bien, « *ut mi ſol*, » ſont les trois *cordes* ou les trois *notes* principales » de la gamme d'*ut.* » Il ne ſeroit pas auſſi exact de dire : « les trois ſons principaux, » parce que chacune de ces *cordes* renferme pluſieurs *ſons.*

On pourroit dire auſſi, ſans offenſer la loi de l'étymologie, « les trois *tons* principaux ; » mais j'ai déjà dit pour quelle raiſon il falloit éviter de donner cette acception au mot *ton.*

On confond encore *degré* avec *intervalle.* Tout *degré* eſt un *intervalle*, ſans doute ; mais tout *intervalle* n'eſt pas un *degré.* Ce mot implique l'idée d'une échelle que l'on monte ou que l'on deſcend ; & comme il eſt plus ordinaire de deſcendre ou de monter par *degrés* qui ſe ſuivent, ce mot exprime plus particulierement des *cordes* diatoniques, & l'on nomme *intervalles* les degrés qui ne ſont pas conjoints. (Voyez *Conjoints.*)

Pour réſumer, laiſſons au mot *ton* ſa ſeule acception d'intervalle ; ôtons lui celle de *mode*, & celle de *corde* d'une gamme qui ſont toujours équivoques, quoi qu'en diſe Rouſſeau. Il a imaginé d'écrire le mot *ton* en caractère *italique*, lorſqu'il déſigne un *intervalle*, & en romain pour déſigner un *mode*, (qu'il appelle improprement une modulation ;) il prétend, dans ſon avertiſſement, qu'au moyen de cette précaution, la phraſe ſuivante n'a plus rien d'équivoque.

» Dans les Tons majeurs, l'intervalle de la » Tonique à la Médiante eſt compoſé d'un *Ton* » majeur & d'un *Ton* mineur. »

Elle offre au moins une omophonie, un choc de mots déſagréables à l'oreille. D'ailleurs, cette foible diſtinction, qui échappe même aux yeux quand on lit, ne ſe fait nullement ſentir à celui qui écoute. Cette même phraſe ſera certainement plus claire & plus préciſe exprimée ainſi :

» Dans les gammes majeures l'intervalle de la

» tonique à la médiante eſt compoſé d'un *ton* » majeur & d'un *ton* mineur. »

D'ailleurs, Rouſſeau, qui diſtingue le mot *ton* ſignifiant gamme, ou le mode de cette gamme, du mot *ton* ſignifiant intervalle, comment diſtinguera-t-il le mot ton, ſignifiant *corde* ſonore, acception dont il ne parle pas, & qui eſt cependant la plus propre de ce mot, puiſqu'elle eſt conforme à ſon étymologie? Ce n'eſt que figurément que le mot *ton* déſigne une gamme ou un mode. Une gamme eſt dans le ton d'*ut*, comme je l'ai dit, parce que cet *ut* en eſt le ton principal.

Donnons-lui alors le nom de *corde*, & nous aurons ainſi autant de mots différens que nous voudrons exprimer d'idées differentes.

Nous appellons *gamme* la ſérie des *cordes* qui ſervent à une compoſition muſicale, & qui dépendent toutes d'un même générateur. Cette *gamme* peut être ordonnée de différentes manières. La tierce peut en être majeure ou mineure. Il en eſt de même de la ſixte & de la ſeptième; la ſixte étant mineure, la ſeptième peut en être mineure ou majeure. La ſixte étant mineure, la quarte peut être quelquefois majeure, comme dans l'accord de ſixte ſuperflue. Nous appellerons *modes* ces divers arrangemens, & nous aurons un *mode* majeur & pluſieurs *modes* mineurs.

Lorſqu'on paſſera dans la même gamme du *mode* majeur au *mode* mineur, ou qu'on entrera dans une autre gamme, nous dirons que l'on fait une *modulation*; mais nous ne nommerons pas ainſi la diſpoſition conſtante d'une gamme, parce que ce mot eſt inſéparable de l'idée d'action & de changement.

Lorſque cette gamme ſera rangée diatoniquement, nous l'appellerons *échelle*; nous donnerons le nom de degrés aux *cordes* qui ſe ſuivent immédiatement dans cette *échelle*, & celui d'*intervalle* aux *cordes* diſjointes. Si cette *échelle* contient huit ſons conſécutifs, nous pourrons la nommer *octave*. « La » règle de l'*octave* enſeigne les accords qui doivent » ou qui peuvent accompagner les huit *cordes* de la » *gamme* formée en *échelle* ».

Enfin, nous dirons à-peu-près indifféremment les *notes* ou les *cordes* d'une gamme, à moins que nous n'ayons quelque raiſon de ſpécifier des ſons exécutés ou des ſons écrits.

Voilà, je crois, tous les mots qui paſſent pour ſynonimes en muſique, qu'il étoit intéreſſant de ne pas confondre, & de ramener à leur véritable valeur. S'il m'en eſt échappé quelques-uns, j'y reviendrai à meſure qu'ils ſe préſenteront dans le cours de ce Dictionnaire, & je me contenterai de renvoyer à cet article pour les mots que j'y ai traités.

Celui dont l'éducation muſicale n'aura pas été corrompue par l'abus des termes, qui n'aura pas l'habitude enracinée de la confuſion qui règne dans l'art muſical, pourra ſe familiariſer aiſément avec ces diſtinctions & n'exprimer que des idées nettes & préciſes. Mais les muſiciens auront de la peine à ſe défaire de certaines locutions auxquelles ils ſont trop accoutumés. Toutes vicieuſes qu'elles ſont, elles ne ſuffiſent pas moins pour faire entendre leurs idées, & les réformes ne peuvent s'exécuter que quand on en ſent le beſoin immédiat. Moi-même, entraîné par l'uſage, je ne réponds pas de me conformer toujours exactement aux loix diſtinctives que je viens d'établir; mais il ſeroit important que les maîtres s'efforçaſſent à les inculquer dans l'eſprit de leurs élèves. L'uſage s'en introduiroit de cette manière inſenſiblement, pour l'intérêt d'une ſcience dont la nomenclature n'a pas, comme celle des autres ſciences, l'avantage d'une préciſion philoſophique.

(*M. Framery.*)

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez *Vide.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du ſon. De peur de m'égarer dans cet article, j'y tranſcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au ſon & à la muſique.

» Si une *corde* tendue eſt frappée en quelqu'un » de ſes points par une puiſſance quelconque, elle » s'éloignera juſqu'à une certaine diſtance de la » ſituation qu'elle avoit étant en repos, revien- » dra enſuite & ſera des vibrations en vertu de » l'élaſticité que ſa tenſion lui donne, comme en » fait un pendule qu'on tire de ſon à-plomb. Que » ſi, de plus, la matière de cette *corde* eſt elle- » même aſſez élaſtique ou aſſez homogène pour » que le même mouvement ſe communique à » toutes ſes parties, en frémiſſant elle rendra du » ſon, & ſa réſonnance accompagnera toujours » ſes vibrations. Les géomètres ont trouvé les loix » de ces vibrations, & les muſiciens celles des ſons » qui en réſultent.

» On ſavoit depuis long-temps, par l'expérience » & par des raiſonnemens aſſez vagues, que, toutes » choſes d'ailleurs égales, plus une *corde* étoit » tendue, plus ſes vibrations étoient promptes; » qu'à tenſion égale les *cordes* faiſoient leurs vibra- » tions plus ou moins promptement en même rai- » ſon qu'elles étoient moins ou plus longues; » c'eſt-à-dire, que la raiſon des longueurs étoit » toujours inverſe de celle du nombre des vibra- » tions. M. Taylor, célèbre géomètre anglois, eſt » le premier qui ait démontré les loix des vibra- » tions des *cordes* avec quelque exactitude, dans » ſon ſavant ouvrage intitulé: *Methodus incremen- » torum directa & inverſa*, 1715; & ces mêmes » loix ont été démontrées encore depuis par M. » Jean Bernouilli, dans le ſecond tome des *Mé- » moires de l'Académie Impériale de Pétersbourg.* »

Digitized by Google

De la formule qui réſulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *Corde*, ſe tire les trois corollaires ſuivans qui ſervent de principe à la théorie de la muſique.

I. Si deux *cordes* de même matière ſont égales en longueur & en groſſeur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux ſeront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tenſions des *cordes*.

II. Si les tenſions & les longueurs ſont égales, les nombres des vibrations en tems égaux ſeront en raiſon inverſe de la groſſeur ou du diamètre des *cordes*.

III. Si les tenſions & les groſſeurs ſont égales, les nombres des vibrations en tems égaux ſeront en raiſon inverſe des longueurs.

Pour l'intelligence des ces théorèmes, je crois devoir avertir que la tenſion des *cordes* ne ſe repréſente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainſi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tenſions, les poids tendans ſont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *cordes* ſe déduiſent celles des ſons qui réſultent de ces mêmes vibrations dans la *corde ſonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le ſon qu'elle rend eſt aigu; moins elle fait des vibrations, plus le ſon eſt grave: en ſorte que, les ſons ſuivant entr'eux les rapports de vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui ſoumet toute la muſique au calcul.

On voit par les théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le ſon d'une *corde*; ſavoir, en changeant le diamètre, c'eſt-à-dire, la groſſeur de la *corde*, ou ſa longueur, ou ſa tenſion. Ce que ces altérations produiſent ſucceſſivement ſur une même *corde*, on peut le produire à la fois ſur diverſes *cordes*, en leur donnant différens degrés de groſſeur, de longueur ou de tenſion. Cette méthode combinée eſt celle qu'on met en uſage dans la fabrique, l'accord & le jeu du clavecin, du violon, de la baſſe, de la guitare & autres pareils inſtrumens compoſés de *cordes* de différentes groſſeurs & différemment tendues, leſquelles ont par conſéquent des ſons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par leſquelles les ſons varient encore; & dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, ſe racourciſſent ou s'allongent à volonté ſous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés ſur le manche ſont alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet autant de ſons divers que de diverſes longueurs. A l'égard des rapports des ſons & de leurs intervalles, relativement aux longueurs des *cordes* & à leurs vibrations, voyez *Son*, *Intervalle*, *Conſonnance*.

La *corde ſonore*, outre le ſon principal qui réſulte de toute ſa longueur, rend d'autres ſons acceſſoires moins ſenſibles, & ces ſons ſemblent prouver que cette *corde* ne vibre pas ſeulement dans toute ſa longueur, mais fait vibrer auſſi ſes aliquotes chacune en particulier, ſelon la loi de leurs dimenſions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui ſert ou doit ſervir de fondement à toute l'harmonie, & que pluſieurs attribuent, non à la *corde ſonore*, mais à l'air frappé du ſon, n'eſt pas particulière aux *cordes* ſeulement, mais ſe trouve dans tous les corps ſonores. (Voyez *Corps ſonore*, *harmonique*.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légèrement, & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du ſon total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le ſon de la plus grande aliquote commune aux deux parties. (Voyez *Sons harmoniques*.)

Le mot de *corde* ſe prend figurément en compoſition pour les ſons fondamentaux du mode, & l'on appelle ſouvent *cordes d'harmonie* les notes de baſſe qui, à la faveur de certaines diſſonances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la modulation. (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervations eſſentielles ſur l'article de Rouſſeau.

Rouſſeau, malgré ſon guide & la crainte qu'il avoit de s'égarer, a fait pluſieurs erreurs dans cet article.

1°. Il a tort de dire que la tenſion des *cordes* ne ſe repréſente pas par les poids tendans, mais qu'elle ſe repréſente par les racines de ces mêmes poids.

2°. Quand cela ſeroit vrai, il auroit tort encore de dire que les poids tendans ſont comme les cubes des vibrations: elles ſeroient alors comme les quatrièmes puiſſances. Mais les vibrations étant, par le premier théorème, comme les racines des tenſions, c'eſt-à-dire, des poids tendans, ces poids ſont donc comme les quarrés des vibrations.

3°. Enfin, Rouſſeau ſe trompe encore lorſqu'il dit qu'il n'y a que trois manières de changer le ſon d'une *corde*; ſavoir, en changeant la groſſeur ou la longueur, ou la tenſion. Il y en a une quatrième, c'eſt de changer la denſité, c'eſt-à-dire, la matière de la *corde*. Cela ſe déduit de la formule générale, d'où l'on tire bien d'autres théorèmes que ceux rapportés par Rouſſeau.

Il faut relever auſſi une inadvertence dans le paſſage qu'il cite de d'Alembert: il renvoie au tome ſecond des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*; c'eſt au tome troiſième qu'il faut renvoyer.

(*M. Suremain de Miſſery, Officier d'Artillerie.*)

CORDES. Ce mot, pris dans la dernière acception de l'article de Rouſſeau ne ſignifie point les ſons fondamentaux du mode, mais tous les ſons de la gamme. On dit, & Rouſſeau le dit lui-même: *Frappez les principales cordes du mode.* Alors le terme eſt pris dans un ſens figuré.

Mais quelles ſont les principales *cordes*? C'eſt d'abord ſans contredit le générateur, le ſon fondamental, la tonique: puis celles qui ont avec elle la grande analogie, c'eſt à dire, le plus grand nombre d'harmoniques communs. (Voyez mon article *Conſonnance.*) Et par conſéquent l'octave, la quinte, la tierce, (& non pas la quarte, quoi qu'en diſent Rouſſeau, Bemetz-Rieder, &c.) la ſixte, (& non pas la quarte;) la ſeconde, (& non pas la quarte; laquelle n'eſt pas une *corde* du ton, lorſquelle fait quinte juſte avec l'octave de la tonique). (Voyez *Fa*, voyez auſſi *Modulation.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

CORDES MOBILES. (Voyez *Mobile.*)

CORDES STABLES. (Voyez *Stable.*)

CORNET A BOUQUIN. (Voyez *Bouquin*)

CORNETS. Ce ſont trois jeux d'orgues, le grand *cornet*, le *cornet* de récit & le *cornet* d'écho, dont chaque touche fait parler cinq tuyaux à la fois, & les cinq tuyaux qui donnent l'octave, la quinte, la quarte & la tierce majeure, ne produiſent qu'un ſeul ſon. Quand on baiſſe la touche de l'*ut*, on entend *ut*, ſon octave, ſa douzième, ſa double octave & ſa dix-ſeptième majeure; mais on croit n'entendre que le ſon d'*ut*; ce qui prouve qu'un ſon n'eſt pas un élément ſimple, mais un agrégat de pluſieurs ſons concomitans. (Voyez *Harmoniques*, voyez auſſi mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. 1.)

Ce jeu d'orgue a deux défauts remarquables. 1°. Au lieu d'être terminé à l'aigu par la tierce majeure, c'eſt-à-dire, par la dix-ſeptième majeure du ſon grave de chaque touche, il devroit l'être par ſa double ou ſa triple octave, ou du moins par ſa dix-neuvième. La touche *ut*, au lieu de faire parler *ut ut ſol ut mi*, 1, 2, 3, 4, 5, devroit faire parler *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4 ſeulement, ou *ut ut ſol ut mi ſol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou enfin, *ut ut ſol ut mi ſol la ut*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, parce que l'octave & la quinte étant des intervalles plus conſonnans que la tierce majeure, un accord terminé par la tierce eſt moins conſonnant que celui qui l'eſt par l'octave ou par la quinte. (Voyez mon article *Accords*, caractère des *accords*, n°. 3.)

2°. Chaque touche ne faiſant parler que les cinq premiers ſons de la génération harmonique, la ſalvation ne peut avoir lieu pour tous les ſons d'un accord du tems foible. Car lorſqu'on touche ſucceſſivement les deux ſons de la quinte *ſol ut*, on fait ces deux accords *ſol ſol ſi ſol ſi*, ut ut ſol ut mi. Or, il n'y a point d'*ut* ſur lequel le *ſi* puiſſe ſe réſoudre, puiſque l'*ut* le plus aigu du ſecond accord fait la ſeptième au-deſſous du *ſi* du premier accord. C'eſt un défaut qui a tellement été ſenti par les organiſtes, que les *cornets* n'ont jamais que les deux octaves les plus aigues du clavier. Leur jeu ſeroit inſupportable dans les deux octaves du bas. On peut remédier à ce défaut. (Voyez *Orgue.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *corps-de-voix* quand il s'agit de force; & de *volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez *Volume.*) Ainſi, de deux voix ſemblables formant le même ſon, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus de *corps.* En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les voix ſont la juſteſſe & la flexibilité: mais en France on exige ſur-tout un bon *corps-de-voix.*

(*J. J. Rouſſeau.*)

CORPS D'HARMONIE. Les Italiens appellent quelquefois ainſi un accord complet. Le nom d'accord ne préſente pour eux que deux ſons ſimultanés; mais un *corps d'harmonie* exprime tous les ſons qui peuvent accompagner une note de baſſe. Ainſi *ſol ſi*, *ſi re*, *re fa*, ſont des accords; *ſol ſi re fa* forment un *corps d'harmonie.*

En France, on appelle ſouvent ainſi une réunion de divers inſtrumens ſéparés du reſte de l'orcheſtre, qui ſervent à un accompagnement particulier, principalement quand cet aſſemblage eſt compoſé d'inſtrumens à vent. Ainſi le trio du tableau magique, dans *Zémire & Azor*, eſt accompagné par un *corps d'harmonie.* (*M. Framery.*)

CORPS SONORE. *ſ. m.* On appelle ainſi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du ſon. Il ne ſuit pas de cette définition que tout inſtrument de muſique ſoit un *corps ſonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'inſtrument qui ſonne elle-même, & ſans laquelle il n'y auroit point de ſon. Ainſi dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde eſt un *corps ſonore*; mais la caiſſe de l'inſtrument, qui ne fait que repercuter & réfléchir le ſon, n'eſt point le *corps ſonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article préſent à l'eſprit toutes les fois qu'il ſera parlé du *corps ſonore* dans cet ouvrage.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CORPS SONORE. I. Le ſon le plus grave du *corps ſonore* ſe nomme *fondamental* & les ſons concomitans à l'aigu, *harmoniques.* Je dis à l'aigu, car il eſt faux, abſolument faux qu'il en rende aucun au-deſſous du fondamental. Rameau croyoit tirer de la prétendue réſonnance de ces ſons inférieurs l'origine du mode mineur. Mais cette réſonnance eſt auſſi inutile pour cela qu'elle eſt chimérique.

Digitized by Google

(Voyez *Mode*, *Mode mineur.*) A l'égard du rapport des harmoniques du *corps ſonore*, voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. 1.)

II. Le *corps ſonore* eſt le générateur du mode. C'eſt lui qui donne directement les gammes diatonique, chromatique, enharmonique, dont les véritables formules ſont la quatrième, la cinquième & la ſixième octave de ſes harmoniques, c'eſt-à-dire, la ſuite des ſons compris entre le huitième & le ſeizième, entre le ſeizième & le trente-deuxième, entre le trente-deuxième & le ſoixante-quatrième harmoniques. (Voy. la table des *harmoniques*, col. 1re. *fig* 40.) Tous les ſons d'un mode ſont donc compris dans les harmoniques du *corps ſonore* dont la tonique eſt le ſon fondamental. Dans la théorie, tous les ſons d'un accord peuvent être regardés comme de véritables harmoniques du *corps ſonore*; dans la pratique ce ſont d'autres *corps ſonores* réſonnans à l'uniſſon de ces harmoniques, mais avec des tymbres différens. Ainſi il faut diſtinguer trois eſpèces de *corps ſonores*. 1°. Celui qui fait ſonner le ſon générateur, la note du ton avec tous les harmoniques. 2°. Autant de *corps ſonores* qu'on employe d'harmoniques du premier, chacun d'eux devenant fondamental des accords de l'harmonie. 3°. Autant de *corps ſonores* qu'il y a de ſons dans chaque accord, leſquels produiſent à leur tour d'autres harmoniques qu'on regarde communément comme ne faiſant point partie de l'harmonie, & qui cependant ſervent à completter les accords par leur réſonnance ſpontanée.

Il n'y a donc point d'accord qui ne repréſente le produit d'un *corps ſonore*; c'étoit un des paradoxes du ſyſtême de Rameau; c'eſt maintenant une vérité démontrée. (Voyez mon article *Fondamental.*)

(*M. l'Abbé Feytou.*)

CORYPHÉE. *ſ. m.* Celui qui conduiſoit le chœur dans les ſpectacles des Grecs, & battoit la meſure dans leur muſique. (Voyez *Battre la Meſure.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

CORYPHÉE, dans le ſens que lui donne Rouſſeau, & qui étoit en effet celui des anciens, vient du grec κορυφαῖος qui ſignifie: principal, celui qui eſt à la tête.

Les *coryphées*, dans nos opéras, n'ont pas la fonction particulière de conduire le chœur, mais de parler pour lui, d'exprimer les ſentimens dont il eſt affecté. Dans ce cas, il viendroit de φημὶ, dire, parler, & il s'écriroit *choriphée.*

Les *coryphées* des anciens opéras françois étoient chargés ſpécialement de chanter des couplets, des petits airs, ou une ariette de légéreté dans les fêtes qui accompagnoient le ſujet. C'étoit là que le compoſiteur qui écrivoit en récitatif vague preſque toute la ſcène ſe réſervoit l'uſage du chant meſuré. C'étoit là que ſe chantoient tous les *roſſignols* du monde. Ces airs ne tenant point directement à l'action, on s'y permettoit les roulades, & tous les agrémens dont la voix du *coryphée* étoit ſuſceptible. Ce procédé étoit aſſez raiſonnable pour les roulades qui peuvent rarement s'allier avec l'expreſſion; mais pour les agrémens, c'eſt autre choſe. (Voyez les mots *Agrément du chant & Cantabile.*)

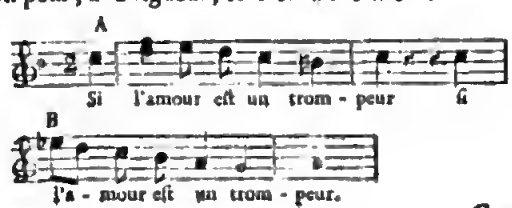
Il réſultoit de cet arrangement que ſi les *coryphées* étoient moins bons acteurs, ils devoient être plus habiles chanteurs que ceux qui exécutoient les principaux perſonnages.

Aujourd'hui les *coryphées* rempliſſent à-peu près ce même emploi; mais comme on a introduit dans la ſcène beaucoup d'airs meſurés qui exigent des talens pour l'exécution, la fonction du *coryphée* eſt devenue moins importante. On n'attend plus avec impatience l'ariette qu'il doit chanter, & l'exécution en eſt ordinairement réſervée à des acteurs très ſecondaires, ou à de jeunes ſujets dont on veut eſſayer la voix, & qu'on accoutume ainſi aux regards du public. (*M. Framery.*)

COTILLON, air de danſe. C'eſt une eſpèce de branle. (Voyez *Branle.*)

COULÉ. *Participe pris ſubſtantivement.* Le *coulé* ſe fait lorſqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de goſier, ou d'un coup d'archet ſur les inſtrumens à cordes, ou d'un coup de langue ſur les inſtrumens à vent, on paſſe deux ou pluſieurs notes ſous la même articulation en prolongeant la même inſpiration, ou en continuant de tirer ou de pouſſer le même coup d'archet ſur toutes les notes couvertes d'un *coulé.* Il y a des inſtrumens, tels que le clavecin, le tympanon, &c. ſur leſquels le *coulé* paroît preſque impoſſible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire ſentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'écolier apprend plus aiſément de l'exemple du maître que de ſes diſcours. Le *coulé* ſe marque par une liaiſon qui couvre toutes les notes qu'il doit embraſſer. (*J. J. Rouſſeau.*)

COULÉ. Le *coulé* a la propriété de diminuer la force d'un tems bon, d'un frappé, relativement à la proſodie, comme nous le dirons à ce mot; de manière que le compoſiteur, lorſqu'il eſt entraîné par les loix du rythme ou de l'imitation à placer une ſyllabe foible ou brève ſur un temps fort, doit avoir l'attention d'y faire un *coulé.* La faute n'exiſte pas moins, mais elle eſt moins ſenſible, moins choquante pour l'oreille. Ainſi dans l'exemple ſuivant, la meſure A ne ſeroit pas ſupportable: on peut, à la rigueur, tolérer la meſure B.



Cette

Cette propriété des *coulés* doit être également connue du chanteur, afin qu'il les emploie par le moyen des appoggiatures ſur les endroits qu'il croit devoir adoucir ; & qu'il les évite, au contraire, lorſque l'expreſſion exige un chant fier, ou ſeulement marqué. Le *coulé* convient à la molleſſe des deſſus, mais les baſſes doivent en être fort ſobres. (*M. Framery.*)

COUP. *ſ. m.* On dit en muſique, *coup de langue*, *coup d'archet*, *coup de goſier*, *&c.* C'eſt une manière de lancer le ſon pour la voix & pour les inſtrumens, & d'où dépend ſouvent l'exécution la plus parfaite. Le *coup de langue* pour les inſtrumens à vent a beſoin d'être net, détaché, rapide. Le *coup d'archet* pour les inſtrumens à cordes doit être diſtinct, ferme & moëlleux. Le *coup de goſier* pour la voix demanderoit encore des précautions plus grandes. Mais comme cette expreſſion n'eſt plus guère d'uſage, & que ce qu'elle repréſente eſt un défaut réel dans le chant, il vaut beaucoup mieux y renoncer. On appelloit autrefois *coup de goſier* ces éclats de voix que les chanteurs prodiguoient dans notre ancienne muſique, en lançant les ſons avec effort, & ſur-tout en accompagnant d'un tremblement les ſons ſoutenus, pour figurer les vibrations du timbre. Aujourd'hui ce défaut ſubſiſte encore, mais dans un autre genre ; ces ſaccades perpétuelles avec leſquelles on fait ſuccéder les ſons l'un à l'autre, ſont de véritables *coups de goſier* ; mais c'eſt un vice dans l'école françoiſe, la voix ne doit pas être jettée avec effort ; elle doit être portée naturellement ſans être ni traînée ni ſaccadée, & ne pas préſenter l'idée d'un *coup*. Auſſi les Italiens ont-ils rendu par *portamento di voce* l'art de porter & de conduire la voix, que nos ayeux exprimoient par *coups de goſier*.

On appelle auſſi *coup de goſier* le mouvement par lequel la voix paſſe pluſieurs notes enſemble ſans les détacher. *Ces quatre notes doivent être faites d'un ſeul coup de goſier.*

(*M. Framery.*)

COUPE. On donne ce nom à l'arrangement des diverſes parties qui compoſent un poëme lyrique. C'eſt proprement le ſecret de l'art, & l'écueil ordinaire de preſque tous les auteurs qui ont tenté de ſe montrer ſur le théâtre de l'opéra.

Un poëme lyrique paroît fort peu de choſe à la première inſpection : une tragédie de ce genre n'eſt compoſée que de ſix ou ſept cens vers ; un ballet n'en a pour l'ordinaire que cinq cents. Dans le meilleur de ces ſortes d'ouvrages on voit tant de choſes qui ſemblent communes ; la paſſion eſt ſi peu pouſſée dans les premiers, les détails ſont ſi courts dans les autres ; quelques madrigaux dans les divertiſſemens, un char qui porte une divinité, une baguette qui fait changer un déſert en un palais magnifique, des danſes amenées bien ou mal, des dénouemens ſans vraiſemblance, une contexture en apparence ſeche ; certains mots plus ſouvent que les autres, & qui reviennent toujours ; voilà à quoi on croit que ſe bornent la charpente & l'enſemble d'un opéra. On s'embarque, plein de cette erreur, ſur cette mer qu'on juge auſſi tranquille que celles qu'on voit peintes ſur le théâtre : on y vogue avec une réputation déjà commencée, ou établie par d'autres ouvrages décidés d'un genre plus difficile ; mais à peine a-t-on quitté la rive, que les vents grondent, la mer s'agite, le vaiſſeau ſe briſe ou échoue, & le pilote lui-même perd la tête & ſe noie. (Voyez *Couper.*)

Le poëte dans ſes compoſitions ne tient que le ſecond rang dans l'opinion commune. Lully a joui, pendant la vie de Quinault, de toute la gloire des opéras qu'ils avoient faits en ſociété. Il n'y a pas vingt ans qu'on s'eſt apperçu que ce poëte étoit un génie rare, & malgré cette découverte tardive, on dit encore plus communément, *Armide eſt le chef-d'œuvre de Lully*, que *Armide eſt un des chefs-d'œuvre de Quinault.* Comment ſe perſuader qu'un genre pour lequel, en général, on ne s'eſt pas encore accoutumé à avoir de l'eſtime, eſt pourtant un genre difficile ? Boileau affectoit de dédaigner cette eſpèce d'ouvrage : la comparaiſon qu'il faiſoit à la lecture d'une pièce de Racine avec un opéra de Quinault, l'amitié qu'il avoit pour le premier, ſon antipathie contre le ſecond, une ſorte de ſévérité de mœurs dont il faiſoit profeſſion, tout cela nourriſſoit dans ſon eſprit des préventions qui ſont paſſées dans ſes écrits, & dont tous les jeunes gens héritent au ſortir du collège.

Si l'on doit juger du mérite d'un genre par ſa difficulté, & par les ſuccès peu fréquens des beaux génies qui l'ont tenté, il en eſt peu dans la poéſie qui doivent avoir la préférence ſur le lyrique. Auſſi la bonne *coupe* théâtrale d'un poëme de cette eſpèce ſuppoſe ſeule dans ſon auteur pluſieurs talens & un nombre infini de connoiſſances acquiſes ; une étude profonde du goût du public ; une adreſſe extrême à placer les contraſtes ; l'art moins commun encore d'amener les divertiſſemens, de les varier, de les mettre en action ; de la juſteſſe dans le deſſin ; une grande fécondité d'idées ; des notions ſur la peinture, ſur la mèchanique, la danſe & la perſpective, & ſur-tout un preſſentiment très-rare des divers effets, talens qu'on ne trouve jamais que dans les hommes d'une imagination vive & d'un ſentiment exquis : toutes ces choſes ſont néceſſaires pour bien couper un opéra ; peut-être un jour s'en appercevra-t-on, & que cette découverte détruira enfin un préjugé injuſte qui a nui plus qu'on ne penſe au progrès de l'art. (Voyez *Opéra.*)

(*Cahuſac.*)

* Cet article de Cahuſac nous donne lieu de remarquer que ſa prédiction ne s'eſt point encore accomplie. Malgré les progrès réels que la tragédie lyrique a faits de nos jours, & quoique la

Digitized by Google

coupe en soit infiniment supérieure, pour l'effet dramatique, à celle des poëtes anciens, à celle de Cahusac lui-même, le public n'a pas perdu l'habitude de négliger entiérement le mérite du poëte, & de ne célébrer que les talens du compositeur. Le poëte n'est chargé que des fautes : le musicien a tous les honneurs du succés.

(*M. Framery.*)

COUPER. *v. a.* On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *détacher* pour celles qui passent plus vite.

(*J. J. Rousseau.*)

* Au reste, quand le compositeur veut que l'on *coupe* une note, il la marque d'un point allongé, comme pour la détacher, au lieu d'écrire au-dessus le mot *bref*, comme on le pratiquoit ci-devant.

(*M. de Castillon.*)

COUPER *un opéra.* Il faut *couper un opéra* bien différemment de tous les autres poëmes dramatiques. Quinault a *coupé* tous ses poëmes pour la grande déclamation : il ne pouvoit pas alors avoir une autre méthode, parce qu'il n'avoit que des sujets propres à la déclamation ; que d'ailleurs on connoissoit à peine la danse de son temps, & quelle n'occupoit qu'une très-petite partie de la représentation.

Ce ne fut qu'au ballet du *Triomphe de l'Amour* qu'on introduisit, en France, des danseuses dans les représentations en musique ; il n'y avoit auparavant que quatre ou six danseuses qui formoient tous les divertissemens de l'opéra, & qui n'y portoient par conséquent que fort peu de variété, & un agrément très-médiocre ; en sorte que pendant plus de dix ans on s'étoit passé à ce théâtre d'un plaisir qui est devenu très-piquant de nos jours. Tous les ouvrages antérieurs à 1682 furent donc *coupés* de manière à pouvoir se passer de danseuses ; & le pli étoit pris, si on peut s'exprimer ainsi, lorsque le corps de danse fut renforcé : ainsi *Persée*, *Phaéton*, *Amadis de Gaule*, *Roland* & *Armide*, poëmes postérieurs à cette époque, furent *coupés* comme l'avoient été *Cadmus*, *Thésée*, *Athys*, *Isis*, *Alceste* & *Proserpine*, qui l'avoient précédée.

Quinault, en *coupant* ainsi tous ses opéras, avoit eu une raison décisive ; mais ceux qui l'ont suivi avoient un motif aussi fort que lui pour prendre une *coupe* contraire. La danse naissoit à peine de son tems, & il avoit pressenti qu'elle seroit un des principaux agrémens du genre qu'il avoit créé : mais comme elle étoit encore à son enfance, & que le chant avoit fait de plus grands progrès ; que Lully se contentoit de former ses divertissemens de deux airs de violon, de trois tout au plus, quelquefois même d'un seul ; qu'il falloit cependant remplir le tems ordinaire de la représentation, Quinault *coupoit* ses poëmes de façon que la déclamation suffit presque seule à la durée de son spectacle : trois quarts-d'heure à peu-près étoient occupés par les divertissemens, le reste devoit être rempli par la scène.

Quinault étoit donc astreint à *couper* ses poëmes de façon que le chant de déclamation (alors on n'en connoissoit point d'autre : voyez *Coupe*, *Exécution*, *Déclamation*, *Opéra.*) remplît l'espace d'environ deux heures & demie ; mais à mesure qu'on a trouvé des chants nouveaux, que l'exécution a fait des progrès, qu'on a imaginé des danses brillantes, que cette partie du spectacle s'est accrue ; depuis enfin que le ballet (genre tout entier à la France, le plus piquant, le plus vif, le plus varié de tous,) a été imaginé & goûté, toutes les fois qu'on a vu un grand opéra nouveau *coupé* comme ceux de Quinault, (& tous les auteurs qui sont venus après lui auroient cru faire un crime de prendre une autre *coupe* que la sienne,) quelque bonne qu'ait été la musique, quelque élégance qu'on ait répandue dans le poeme, le public a trouvé du froid, de la langueur, de l'ennui. Les opéras même de Quinault, malgré leur réputation, le préjugé de la nation, & le juste tribut de reconnoissance & d'estime qu'elle doit à Lulli, ont fait peu-à-peu la même impression, & il a fallu en venir à des expédiens pour rendre agréable la représentation de ces ouvrages immortels. Tout cela est arrivé par degrés & d'une façon presque insensible, parce que la danse & l'exécution ont fait leurs progrès de cette manière.

Les auteurs qui sont venus après Quinault n'ont point senti ces différens progrès, mais ils ne sont point excusables de ne les avoir pas apperçus ; ils auroient atteint à la perfection de l'art, en *coupant* leurs ouvrages sur cette découverte. (Voyez *Coupe.*)

La Motte, qui a créé le ballet, est le seul qui ait vu ce changement dans le tems même qu'il étoit le moins sensible ; il en a profité en homme d'esprit, dans son Europe galante, dans Issé, & dans le Carnaval & la Folie, trois genres qu'il a créés en homme de génie. (Voyez *Ballet*, *Comédie-Ballet*, *Pastorale.*) On ne conçoit pas comment après un vol pareil vers la perfection, il a pu retomber après dans l'imitation servile. Tous ses autres ouvrages lyriques sont *coupés* sur l'ancien patron, & on sait la différence qu'on doit faire de ses meilleurs opéras de cette espèce avec les trois dont on vient de parler.

En réduisant donc les choses à un point fixe qui puisse être utile à l'art, il est démontré, 1°. que la durée d'un opéra doit être la même aujourd'hui qu'elle l'étoit du tems de Quinault ; 2°. les trois heures & quart de cette durée qui, étoient remplies par deux heures & demie de récitatif, doivent l'être aujourd'hui par les divertissemens, les chants, les

Digitized by Google

mouvemens du théâtre, les chants brillans, &c. ſans cela l'ennui eſt sûr, & la chûte de l'opéra infaillible. Il ne faut donc que trois quarts d'heure à-peu-près de récitatif, par conſéquent un opéra doit être *coupé* aujourd'hui d'une manière toute différente de celle dont s'eſt ſervi Quinault. Heureux les auteurs qui, bien convaincus de cette vérité, auront l'art de *couper* les leurs comme Quinault, s'il vivoit aujourd'hui, les *couperoit* lui-même. *Voyez Ballet, Coupe, Déclamation, Débit, Divertiſſement, Opéra, Récitatif, &c.*

(*Cahuſac.*)

Obſervations ſur l'article précédent.

* On pourra nous demander pourquoi nous avons conſervé cet article qui pouvoit être vrai & avoir quelque intérêt dans le temps où il a été écrit, mais qui eſt aujourd'hui ſi contraire à la forme de nos opéras & à notre nouvelle manière de concevoir ce genre. Mais c'eſt préciſément cette différence qu'il nous a paru important de faire remarquer. Nous avons cru qu'on pouvoit être curieux de connoître les idées diverſes qu'on a eues ſur le poëme lyrique à ſes diverſes époques. Quinault, dans un temps où la danſe ne faiſoit que de naître, rempliſſoit la durée du ſpectacle par des ſcènes où tout l'art du madrigal & de la galanterie étoit déployé. Les paſſions vives & fortes qui n'avoient encore ni compoſiteur pour les exprimer, ni chanteur pour les rendre, devoient être bannies de ſes poëmes. A la ſeconde époque, à celle dont parle Cahuſac, la danſe s'étant extrêmement perfectionnée, a facilement envahi le domaine du chant demeuré dans le même état de langueur. Dès-lors on a raccourci le récitatif pour donner plus d'étendue aux ballets. Dans une intrigue ſimple, où les paſſions n'avoient preſque rien à faire, les développemens n'auroient pu être qu'ennuyeux; rien n'étant d'ailleurs ſi froid, ſi fade & ſi facile à épuiſer que le genre du madrigal, on avoit tout gagné à raccourcir un récitatif qui n'étoit point *coupé* par des airs, & qui, ne différant preſque pas des formes du chant que l'on employoit alors, ne pouvoit être que d'une monotonie extrême. Quand la danſe étoit tout, il falloit bien que le chant fût peu de choſe & les paroles rien. C'eſt pourquoi la *coupe* où la danſe peut être le plus favorablement placée eſt celle que recommande Cahuſac: auſſi avoit-il la prétention de bien *couper* les opéras.

Gluck a conçu bien autrement la tragédie lyrique. Accoutumé à une muſique très-propre à favoriſer l'expreſſion des paſſions, il a voulu qu'elles priſſent dans les opéras la place de ces diſcuſſions galantes, & a demandé des ſituations fortes là où on ne mettoit que des ballets. Cette réforme devoit beaucoup réuſſir en France, où le chant proprement dit, à peine connu dans le genre bouffon & dans les concerts, n'exiſtoit même pas ſur la grande ſcène lyrique. Au lieu de chanteurs, qui auroient pu l'embarraſſer, Gluck y trouva de fort bons acteurs, & un public beaucoup plus ſenſible aux beautés de l'action dramatique qu'à celles de la mélodie. Il anima donc la ſcène, ſimplifia le récitatif & multiplia les formes du chant, en les diſtinguant l'un de l'autre. Il réchauffa ſur-tout l'orcheſtre & répandit dans la ſymphonie toutes les beautés muſicales que lui fournit ſon imagination, procédé plus analogue que tout autre à ſon génie & aux moyens de ſes chanteurs.

La danſe ſe reſſentit de cette réforme. Les ballets ne pouvoient guère figurer dans des ſujets où l'on cherchoit à mettre l'intérêt le plus puiſſant, & dès-lors il fallut *couper* différemment les poëmes lyriques.

Les maîtres italiens qui ont ſuivi Gluck ont donné davantage au chant, & cette partie doit ſe perfectionner encore à meſure que l'art ſera mieux cultivé par les acteurs de ce théâtre, & qu'il s'y trouvera des ſujets capables de ſeconder le génie des compoſiteurs; mais la *coupe* des opéras n'en ſera point changée. Elle ne pourra l'être que quand on aura perfectionné le récitatif; que, dégagé de ce ſatras d'accompagnemens ſouvent inſignifians & qui ne ſert qu'à l'allonger, on l'aura plus rapproché de la déclamation ſimple; ou peut-être quand on y aura renoncé tout-à-fait, & qu'on aura, comme dans nos opéras comiques, ſubſtitué à ce langage factice celui de la nature, & la déclamation parlée à la déclamation chantée. Alors on ſentira que ce qui s'oppoſe le plus à l'intérêt qu'on cherche à mettre dans nos drames lyriques, c'eſt le défaut de développemens, incompatibles avec une déclamation traînée & que la parole admettroit facilement. Alors les ſituations tronquées ou bruſquement amenées ne perdront plus une grande partie de leur effet; on pourra faire de véritables tragédies en développant mieux les caractères & les ſentimens des perſonnages, & en n'employant la muſique que dans les momens où l'action eſt véritablement animée, & où elle peut donner plus d'énergie à l'expreſſion.

COUPER. On emploie encore ce mot pour les vers qui compoſent un drame lyrique. Comme le récitatif doit être diſtingué avec un grand ſoin des airs, il eſt évident que les vers deſtinés à être récités ne doivent pas être *coupés* comme ceux qui ſont chantés. C'eſt l'ignorance où ſont la plupart de nos poëtes, & même de nos compoſiteurs, de ce principe très-ſimple, qui s'oppoſe peut-être le plus aux progrès de l'art du chant parmi nous. Il eſt probable que Gluck, à qui l'on a reproché d'avoir peu de chant, en auroit eu davantage s'il avoit exigé de ſes poëtes des vers régulièrement *coupés*. La preuve, c'eſt qu'on trouve du chant dans ſes ſymphonies, où il n'étoit pas gêné par des paroles. On a remarqué que les maîtres italiens qui ont travaillé ſur des paroles françoiſes avoient moins de chant que lorſqu'ils ont écrit ſur des paroles

italiennes. On en a fauſſement accuſé la langue françoiſe : il ſeroit facile, mais ce n'eſt pas ici le lieu, de démontrer combien ce reproche eſt abſurde. C'eſt la *coupe* des vers qu'il en faut ſeule accuſer. Il y a plus de chant dans la muſique écrite par M. Piccinni ſur les paroles de M. Marmontel que dans celle qu'il a faite avec d'autres poëtes, parce que M. Marmontel connoit mieux les loix du rythme & la *coupe* favorable à ce qui doit être chanté. Des vers *coupés* en périodes égales, de même rythme & céſurés également, (voyez *Céſure*,) ſont les ſeuls qui conviennent au drame lyrique. Quelques compoſiteurs prétendent que cette régularité ne réveille pas leurs idées, & ne peut produire qu'un chant monotone. C'eſt que ces compoſiteurs manquent d'imagination ; c'eſt qu'ils ne ſentent pas le mérite de l'unité dans un même morceau ; c'eſt qu'ils ne forment leurs chants que de penſées vagues & incohérentes, faute d'en ſavoir produire une véritablement piquante, la conduire avec art, & la préſenter avec tous les charmes de la variété. On ne reprochera ſûrement pas aux maîtres italiens d'avoir une imagination ſtérile, & cependant tous les airs italiens ſont *coupés* avec la plus ſcrupuleuſe régularité.

(*M. Framery.*)

COUPLET. Nom qu'on donne dans les vaudevilles & autres chanſons à cette partie du poëme qu'on appelle *ſtrophe* dans les odes. Comme tous les *couplets* ſont compoſés ſur la même meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même air ; ce qui fait eſtropier ſouvent l'accent & la profodie, parce que deux vers françois n'en ſont pas moins dans la même meſure, quoique les longues & brèves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

(*J. J. Rouſſeau.*)

COUPLET. Ce reproche très-fondé de Rouſſeau tient à ce qui vient d'être dit dans l'article précédent, à l'irrégularité du mètre & ſur-tout de la céſure ; toutes les fois que vous aurez adopté un rythme & une céſure égale dans vos différens *couplets*, ſoyez bien ſûr qu'ils s'ajuſteront tous fort bien à l'air qu'on aura fait ſur le premier. On peut s'en convaincre par un exemple. Qu'on faſſe un air ſur le premier *couplet* d'une des chanſons de Metaſtaſe, obſervateur rigoureux de cette règle dont on peut le regarder même comme le moderne créateur ; on verra que ſans s'être occupé des *couplets* ſuivans, ils s'adapteront tous à cet air, ſans qu'il en réſulte la moindre faute de proſodie. Il eſt vrai que la langue italienne, dont preſque tous les mots ſont compoſés de longues & de brèves alternatives, comme la muſique, ſe prête merveilleuſement à cet arrangement. La langue françoiſe n'a pas le même avantage. Elle abonde en ſyllabes longues, & n'a guère de brèves bien caractériſées que ſes *e* muets, mais auſſi, on y eſt moins rigoureux ſur la proſodie ; & il ſuffit que chaque repos, chaque temps fort porte ſur une ſyllabe longue, c'eſt-à-dire, ſur celle qui précède une brève, pour que l'oreille ne ſoit pas bleſſée. Or, il eſt facile de démontrer qu'il ne faut pour parvenir à ce but qu'obſerver la céſure. En effet, les vers mis en chant ont tout au plus huit ſyllabes, (puiſque ceux de douze qu'on y admet quelquefois ſont conſidérés chacun comme deux vers de ſix.) Or, huit ſyllabes doivent être compriſes dans deux meſures de chant, ou trois tout au plus pour la meſure à trois temps. Dans deux meſures il n'y a que deux frappés ; (la meſure à quatre temps qui en contiendroit davantage n'eſt ici conſidérée que comme celle à deux temps, vu que ſon ſecond frappé eſt beaucoup moins ſenſible ;) de ces deux frappés celui de la ſeconde meſure eſt deſtiné à la dernière ſyllabe du vers, s'il eſt maſculin, & à l'avant dernière s'il eſt féminin : le premier frappé eſt deſtiné à la céſure. Vous voyez donc qu'ainſi tous les frappés porteront ſur une ſyllabe forte, & que vous ne pouvez pas craindre les fautes de proſodie. Si les vers de votre ſecond couplet ſont céſurés comme ceux du premier, les frappés rencontreront des ſyllabes fortes aux mêmes endroits, & cela ſuffit pour que la proſodie ſoit obſervée, car encore une fois ce n'eſt pas la durée d'une note qui fait ſa longueur proſodique, mais ſa place. Une blanche ſur le temps foible de la meſure à deux temps admettra plutôt une ſyllabe brève qu'une noire, & même qu'une croche ſur un temps fort.

Quant aux vers qui ne pourroient être contenus dans deux meſures ; ce qui arrive quelquefois dans les meſures à trois temps, ou à deux temps rapides ; il faudroit donc autant de céſures qu'il peut s'y rencontrer de frappés ? Il n'eſt pas douteux que plus les céſures ſont multipliées, plus le rhythme du vers eſt ſenſible. Cela n'eſt cependant pas rigoureuſement néceſſaire, parce qu'il faut obſerver que la meſure à trois temps n'eſt qu'une décompoſition d'une plus grande meſure de deux temps contenant trois notes chacun. Les muſiciens & ceux qui ont l'oreille exercée ſentent parfaitement que de deux meſures à trois temps conſécutives, l'une eſt toujours plus forte, plus accentuée que l'autre ; & c'eſt cette meſure forte qui frappera ſur la céſure ; la plus forte des deux ſuivantes portera ſur la fin du vers. Il en eſt de même pour les meſures à deux temps rapides, qui ne ſont qu'une décompoſition d'une plus grande meſure à deux temps diviſée ainſi pour la commodité des exécutans.

J'oſe donc avancer, pour me réſumer, que quand vous avez bien ſuivi pour vos différens couplets le même rhythme & la même céſure que vous aviez adoptés dans le premier, il eſt difficile qu'ils n'aillent pas également bien ſur l'air, & qu'il en réſulte des fautes de proſodie.

(*M. Framery.*)

Digitized by Google

COUPLETS, ſe dit auſſi des doub'es & variations qu'on fait ſur un même air, en le repre:ant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours ſans defigurer le fond de l'air comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de vieilles chaconnes Chaque fois qu'on reprend ainſi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau *couplet*. (Voyez *Variations*.) (*J. J. Rouſſeau.*)

COURANTE. *f. f.* Air propre à une eſpèce de danſe ainſi nommée à cauſe des allées & des venues dont elle eſt remplie plus qu'aucune autre. Cet air eſt ordinairement d'une meſure à trois temps graves, & ſe note en triple de blanches avec deux repriſes Il n'eſt plus en uſage, non plus que la danſe dont il porte le nom.

(*J. J. Rouſſeau.*)

COURONNE. *f. f.* Eſpèce de C renverſé avec un point dans le milieu, qui ſe fait ainſi : 𝄐.

Quand la *couronne*, qu'on appelle auſſi *point de repos*, eſt à la fois dans toutes les parties ſur la note correſpondante, c'eſt le ſigne d'un repos général : on doit y ſuſpendre la meſure, & ſouvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait, à ſa volonté, quelque paſſage, que les Italiens appellent *cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & ſoutiennent le ſon qui leur eſt marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais ſi la *couronne* eſt ſur la note finale d'une ſeule partie, alors on l'appelle en françois *point d'orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le ſon de cette note, juſqu'à ce que les autres parties arrivent à leur concluſion naturelle. On s'en ſert auſſi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez *Repos*, *Canon*, *Point d'Orgue*.) (*J. J. Rouſſeau.*)

CRAB. Nom que donnent les Siamois à deux bâtons courts dont ils accompagnent la voix, en les frappant l'un contre l'autre. C'eſt une eſpèce de caſtagnettes. (*M. de Caſtilhon.*)

CRADIAS. Nôme pour les flûtes, qui eſt d'une invention fort ancienne, puiſque Plutarque, d'après Hypponan, rapporte dans ſon *Traité de la Muſique*, que Mimnermus l'avoit exécuté autrefois.

(*M. de Caſtilhon.*)

CREMATIEN. Pollux, dans ſon *Onomaſticon*, met le nôme *crématien* au nombre des airs de flûte.

(*M. de Caſtilhon.*)

CREMBALA, inſtrument de muſique des anciens, qu'on faiſoit réſonner avec les doigts. Suivant ce qu'en dit Athénée, ce devoit être une eſpèce de caſtagnettes, ou tambour de baſque ; car il rapporte, d'après Dicéarque, que les *crembalas* étoient un inſtrument plus populaire qu'on ne penſoit ; qu'ils étoient propres à accompagner les danſes & les chants des femmes, & que celles-ci en tiroient un ſon doux, en les faiſant réſonner avec les doigts. Et plus bas, il cite un vers par lequel il paroît qu'on faiſoit les *crembalas* d'airain ; peut-être auſſi n'étoit-ce que des grelots.

(*M. de Caſtilhon.*)

CRESCENDO. Ce mot italien, qu'on trouve ſouvent ſous la portée d'une partie inſtrumentale, ſignifie la même choſe que renforcer. (Voyez *Renforcer*. *M. de Caſtilhon.*)

Les muſiciens donnent le nom de *creſcendo* aux ſons qui s'élèvent peu à peu, & qui s'abaiſſent ou diminuent avec la même gradation inſenſible. Chaque ton de l'échelle de muſique eſt ſuſceptible du *creſcendo* par le moyen de la voix humaine, & par celui du violon, des flûtes, &c. Mais l'orgue & le clavecin à ſautereaux emplumés ne paroiſſent pas ſuſceptibles du *creſcendo* ; cependant M. Berger, muſicien de Grenoble, a fait entendre pendant une année dans Paris, en 1766, un clavecin joint à une petite orgue, dont les ſons portoient à volonté les *creſcendo*, ſans déplacer les mains, & ſans altérer le toucher. Il eſt dommage que dans la France les connoiſſeurs ſe ſoient bornés à admirer l'effet prodigieux de ces deux machines, & que l'on n'ait pas donné à M. Berger une gratification honnête pour dévoiler le méchaniſme ſimple & ingénieux qu'il a inventé, & qu'il a adapté à ces deux inſtrumens. Pluſieurs facteurs ont tenté inutilement de mettre ſur la même touche du clavecin à ſautereaux emplumés quatre rangs de ſautereaux emplumés ; mais il eſt évident qu'en faiſant ſuccéder les ſautereaux qui pincent la corde à trois, à ſix, à douze pouces de diſtance du chevalet, l'on n'aura jamais la nuance inſenſible du *creſcendo*, l'on aura tout au plus un *piano* ou un *forte*. (*Anonyme.*)

CRIER C'eſt forcer tellement la voix en chantant, que les ſons n'en ſoient plus appréciables, & reſſemblent plus à des cris qu'à du chant. La muſique françoiſe veut être *criée* ; c'eſt en cela que conſiſte ſa plus grande expreſſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CRIER. Aujourd'hui qu'il n'y a plus de ce qu'on appelloit de la muſique françoiſe, on ne peut plus dire qu'elle veut être *criée* ; mais par un reſte d'habitude, le plus grand nombre des chanteurs françois, en exécutant une muſique qui pourroit ſe paſſer de *cris*, *crie* encore beaucoup plus qu'il ne chante. C'eſt une choſe vraiment ſingulière que la peine qu'ils ont tous à chanter ſimplement, & ſans forcer leur voix. Pour lui donner ce qu'ils nomment du mordant, ils ſerrent le goſier, tendent les cordes ſonores, ſouffient à pleins poumons. Quoique l'art du chant ait fait depuis quelques années de grands progrès, une choſe reſte encore à perſuader à nos virtuoſes, c'eſt que même avec une voix d'un médiocre volume, on eſt toujours aſſez entendu quand on ſait ſe faire écouter.

Digitized by Google

La fauſſe chaleur d'action, & la geſticulation outrée, qui ont tant de ſuccès ſur nos théâtres, ſont une des principales cauſes qui rendent incurable cette manie ſur celui de l'opéra, d'où elle s'étend aux autres théâtres, & même aux muſiciens qui n'y ſont pas enrôlés, mais qui ſont bien aiſes de faire voir qu'ils ont pour cela les qualités requiſes. Comment, en ſe courbant ſans ceſſe le corps en avant, en arrière; en levant, écartant ou ſe tordant les bras; en mettant dans ſa démarche la même violence que dans ſes mouvemens & dans ſes geſtes, conſerver une voix chantante, & ne pas ſubſtituer continuellement les *cris* au chant?

Il eſt vrai que toutes ces contorſions ne peignent rien, ne reſſemblent à rien; que la douleur eſt plus tranquille, que l'amour eſt moins convulſif; que la tendreſſe d'une fille ou d'un père ne s'exprime point par tous ces haut-le-corps; que c'eſt ſur-tout par les mouvemens de l'ame que le grand acteur ſe fait connoître; mais comme il eſt beaucoup plus facile de geſticuler que de ſentir, il eſt à croire qu'on ne ſe corrigera pas de ſi-tôt en France de cette violence de jeu, qui, aux yeux des étrangers inſtruits, fait ſouvent reſſembler nos acteurs à des troupes de maniaques; et tant que cette pantomime outrée ſubſiſtera, les *cris* ſubſiſteront avec elle.

Je ne dis pas que dans des momens de fureur, d'emportement, de déſeſpoir, il ne faille forcer la voix, ébranler & faire vibrer à la fois toutes les fibres gutturales, & produire par conſéquent des eſpèces de *cris*, puiſque, comme je l'ai dit au mot *bruit*, le *cri* eſt pour la voix ce que le bruit eſt pour les inſtrumens, & réſulte des mêmes procédés: mais ces occaſions devroient être fort rares; & ſoit par le genre de muſique de quelques-uns de nos maîtres, ſoit par la faute de nos acteurs, on diroit qu'elles forment au contraire l'état habituel des perſonnages.

Ceci me rappelle quelques vers d'une parodie de Mahomet, qui courut manuſcrite dans le tems de notre dernière guerre muſicale. Deux hommes de lettres connus y jouoient les rôles d'Omar et de Zopire. Le premier diſoit à l'autre:

Ne fais-tu pas encore, homme fol'le & ſuperbe,
Que le grillon qui *crie* enſeveli ſous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui *crie* au haut du ciel,
Tous enfin pour *crier* fut fait par l'Eternel?
Les mortels ſont égaux: ce n'eſt point la ſcience,
Ce ſont les poumons ſeuls qui font leur différence, &c.

Les Italiens ont pour principe qu'on peut donner à ſa voix toute la force et l'extenſion dont elle eſt ſuſceptible, ſans aller jamais juſqu'à *crier*. Je ne connois dans toute leur muſique qu'une ſeule exception à cette règle, & nous avons l'honneur de leur avoir fourni dans cette occaſion unique l'expreſſion propre à déſigner un *cri* & même plus qu'un ſimple *cri*.

Dans la *Sophonisbe* du célèbre Traëtta, cette reine ſe jette entre ſon époux & ſon amant qui veulent ſortir pour ſe combattre: « Cruels, leur » dit-elle, que faites-vous? Si vous voulez du ſang, » frappez, voilà mon ſein »; & comme ils s'obſtinent à ſortir, elle s'écrie: « où allez-vous? Ah! » non ». Sur cet *Ah!* l'air eſt interrompu. Le compoſiteur, voyant qu'il falloit ici ſortir de la règle générale, ne ſachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devoit donner, a mis au deſſus de la note *ſol*, entre deux parenthèſes: (*un urlo francese*) un hurlement françois. Il n'eſt pas inutile de remarquer que Traëtta ne parloit point ainſi par préjugé. Il connoiſſoit la France où il avoit paſſé pluſieurs fois dans ſes voyages; & c'étoit en connoiſſance de cauſe qu'il nommoit hurlement françois le *cri* le plus aigu que pût former la voix humaine. (*M. Ginguené.*)

CROCHE. *ſ. f.* Note de muſique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conſéquent huit *croches* pour une ronde ou pour une meſure à quatre temps. (Voyez *Meſure*, *Valeur des Notes.*)

On peut voir (*planc. de muſiq. fig.* 125.) comment ſe fait la *croche*, ſoit ſeule ou chantée ſeule ſur une ſyllabe, ſoit liée avec d'autres *croches* quand on en paſſe pluſieurs dans un même temps en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les meſures à quatre temps & à deux, de trois en trois dans la meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des temps; & de ſix en ſix dans la meſure à trois tems, ſelon la diviſion des meſures.

Le nom de *croche* a été donné à cette eſpèce de note, à cauſe de l'eſpèce de crochet qui la diſtingue. (*J. J. Rouſſeau.*)

CROCHES LIÉES. On appelle ainſi les *croches* qui ſont effectivement *liées* enſemble par la queue, ou bien celles qui ſont couvertes d'une liaiſon. Remarquez que pour la promptitude & la facilité de l'exécution, on ſera très-bien, en copiant les parties, de *lier* toujours deux ou quatre *croches* enſemble. (*M. Caſtilhon.*)

* Ce n'eſt que pour la facilité de la lecture qu'on *lie* les *croches* enſemble par la queue. Cette liaiſon n'influe en rien ſur l'exécution, & les *croches* peuvent n'en pas être moins détachées; au lieu que la liaiſon dont on les couvre indique qu'elles doivent être faites d'un ſeul coup de goſier. (Voyez *Coup de goſier.*)

Lorſque d'un groupe de notes, l'une eſt marquée *forte* ou détachée & les autres *piano* ou liées, il eſt ordinaire & convenable de ne pas lier par la queue celle qu'on veut ainſi diſtinguer;

Digitized by Google

Comme dans cet exemple :

f. p. ſtac. legate

(*M. Framery.*)

CROCHE POINTÉE. *Croche* ſuivie d'un *point* ; en ſorte qu'elle vaut une *croche* & une double *croche*. (*M. de Caſtilhon.*)

CROCHES SÉPARÉES. Celles qui ne tiennent point enſemble par la queue. On obſervera dans les parties de chant de *ſéparer* toutes les *croches* qui appartiennent à des ſyllabes différentes, & de ne lier que celles qui doivent être paſſées ſous une même ſyllabe. (*M. de Caſtilhon.*)

CROCHET. Signe d'abréviation dans la note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer ſa diviſion en croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *crochet* déſigne par conſéquent quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire, comme on voit *planc. de muſiq.*, *fig.* 126; dans cet exemple, les trois portées accollées ſignifient exactement la même choſe. La ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet*; mais on en peut cependant faire auſſi huit croches par abréviation, en la diviſant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation de celle de la croche, qui marque une valeur réelle. (*J. J. Rouſſeau.*)

CROCHET. Rouſſeau dit que la ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet*. Elle en porte cependant aujourd'hui, & la queue ne lui eſt point néceſſaire. Le *crochet*, ou plutôt la barre (car le terme de *crochet* ne me paroît pas généralement adopté pour exprimer ce ſigne) ſe fait ſous la ronde, comme on peut le voir *planc. de muſiq.*, *fig.* 127.

Il eſt facile de diſtinguer cette abréviation, lorſqu'elle eſt faite ſur des rondes, des blanches ou des noires, mais cela eſt plus difficile pour les croches qui, par leur nature, portent déjà un *crochet*, & que l'on veut cependant diviſer en doubles, en triples, en quadruples croches. On en eſt venu à bout néanmoins, en liant par le bas la queue des notes quatre par quatre ou ſix par ſix, ſelon la meſure, ce qui leur donne d'abord leur valeur réelle de ſimples croches, & en ajoutant enſuite à la queue de chacune le nombre de barres ou de *crochets* par lequel on veut les diviſer, c'eſt-à-dire, un pour les doubles croches, deux pour les triples, &c. Voyez l'exemple, *fig.* 128.

(*M. Framery.*)

CROISÉES (*parties croiſées*) Se dit lorſque deux ou pluſieurs parties procédant par mouvement contraire, celle qui étoit d'abord la plus haute venant à deſcendre, ſe trouve plus baſſe que celle qui étoit d'abord la plus grave & qui a monté en même-tems. Voyez l'exemple, *planc. de muſiq. fig.* 129.

On ne permet pas le *croiſement* des parties entre la baſſe & les parties ſupérieures, parce que la baſſe étant le fondement de l'harmonie doit toujours occuper la place la plus grave. Cependant on rencontre quelquefois, même dans de bons auteurs la baſſe chantante au-deſſous, pour un moment, de la baſſe inſtrumentale, ſans doute parce qu'elle regarde la voix comme étant toujours d'un diapaſon plus aigu que les baſſes d'orcheſtre, c'eſt-à-dire des contrebaſſes, quoiqu'elles ſoient écrites ſur la même clef.

Il n'eſt pas bien non plus de faire *croiſer* les parties intermédiaires de nature différente, comme les tailles ou les hautes-contres avec les deſſus. On le tolère cependant, lorſque les loix de la mélodie ou de l'imitation l'exigent.

Pour les parties du même diapaſon, comme les premiers & ſeconds violons, les violons & hautbois ou flûtes, ou les voix égales, on les fait très-bien croiſer enſemble, & il en réſulte même ſouvent un très-bon effet. (*M. Framery.*)

CROIX. *f. f.* Signe qui ſert à déſigner le double dièze. (V. *Dièze double.*)

On met quelquefois la *croix* au lieu du ſimple dièze ſur les ſemi-tons de la gamme qu'on veut diézer; parce que n'étant éloignés que d'un ſemi-ton de la note ſupérieure, on les conſidère déjà comme diézés.

(*M. Framery.*)

CROME. *f. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque note en croches, ſelon ſa valeur. (V. *Crochet.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

CROMORNE. *f. f.* Quelques auteurs veulent qu'on ait appellé autrefois le baſſon *cromorne* & dérivent ce nom de *cor-morne*, à cauſe que cet inſtrument a un ſon *morne* & ſemblable à celui du *cor*; mais la vérité eſt, à mon avis, que ce nom vient de l'Allemand *krum-horn*, qui ſignifie *cor recourbé*. Au reſte, l'inſtrument appellé *krum-horn* par les Allemands, & que je crois être la véritable *cromorne*, reſſemble entièrement au tournebout. J'obſerverai que la *cromorne* eſt fermée par le bas; que le ſon ſort par deux trous faits exprès au bas de l'inſtrument, et que de plus, l'anche eſt dans une eſpèce de boëte percée de trous; enſorte que celui qui en joue ne peut que ſouffler, ſans gouverner l'anche avec les lèvres comme au baſſon, au hautbois, &c.

Digitized by Google

Quand les *cromornes* étoient très-grandes, on mettoit des clefs aux trous les plus éloignés.

(*M. de Caſtilhon.*)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *ſ. m.* Nom qu'on donne, par dériſion, à ces muſiciens ineptes qui, verſés dans la combinaiſon des notes, & en état de rendre à livre ouvert les compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *croque-ſol* rendant plutôt les ſons que les phraſes, lit la muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

(*J. J. Rouſſeau.*)

CROTALE. Eſpèce de caſtagnettes qu'on voit ſur les médailles dans les mains des prêtres de Cybele.

Le *crotale* étoit différent du ſiſtre, quoiqu'on ſemble avoir confondu quelquefois ces noms. Il conſiſtoit en deux petites lames ou petits bâtons d'airain que l'on remuoit de la main, & qui, en ſe choquant, faiſoient du bruit. (V. *Siſtre.*)

On en faiſoit auſſi d'un roſeau fendu en deux, dont on frappoit les deux parties l'une contre l'autre; & comme cela faiſoit à peu près le même bruit que celui du bec d'une cigogne, on appelloit cet oiſeau *Crotaliſtria*, joueuſe de *Crotales*.

Un ancien, dans Pauſanias, dit qu'Hercule ne tua pas les oiſeaux du lac Stymphale, mais qu'il les chaſſa en jouant des *crotales*: ſi cela eſt vrai, les *crotales* étoient en uſage dès le tems d'Hercule.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'uſage aux chrétiens, à cauſe des mouvemens & des geſtes indécens que l'on faiſoit en jouant de cet inſtrument. V. *le Dict. de Trevoux, Chambers, & l'article Caſtagnettes.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

CROUMA. Eſpèce de chant propre aux flûtes, comme nous l'enſeigne Pollux dans le *chapitre* 10, *du livre* IV *de ſon Onomaſticon.*

(*M. de Caſtilhon.*)

CRUSITHYRE. Air de danſe des Grecs, qui s'exécutoit ſur des flûtes, comme le prouve Meurſius dans ſon Traité de la danſe; on appelloit encore cet air thyrocopique. (*M. de Caſtilhon.*)

CUCLIEN. Maxime de Tyr parle d'un mode *cuclien* propre aux Athéniens.

(*M. de Caſtilhon.*)

CURETICON. Pollux met l'air ſurnommé *cureticon* au nombre de ceux qu'il appelle en général *ſpondées* ou *ſpondaïques*. (Voyez *Onomaſticon, chap.* 10, *livre IV.*) Le *curetieon* étoit un air de flûte, & à en juger par ſon nom il devoit ſervir aux curètes ou prêtres de Cybèle. Il devoit auſſi être compoſé de notes longues & égales, puiſqu'il eſt au nombre des ſpondaïques. (*M. de Caſtilhon.*)

CYMBALE. On trouvera dans la première partie du tome IV des Arts & Métiers tous les détails qu'on peut deſirer ſur cet inſtrument. Nous ajouterons ſeulement ici que, depuis quelques années, on l'a rappellé à ſa forme antique, & qu'on s'en ſert avec ſuccès dans la muſique de nos régimens. Mais on en a peut-être abuſé en le tranſportant ſur nos théâtres dans des marches militaires. Les *cymbales* dont le ſon eſt très-aigu, très-perçant & les vibrations extrêmement prolongées, peuvent faire un bon effet en plein air où ces défauts ſe perdent dans un eſpace ſans bornes: mais il n'en eſt pas de même dans nos ſalles de ſpectacles, où les mauvaiſes qualités de leur ſon ſe trouvent, pour ainſi dire, condenſées, & ne ſervent qu'à détruire tout l'effet muſical des autres inſtrumens auxquels on les unit. Le ſon des *cymbales* étant inappréciable à l'oreille, & par conſéquent exharmonique, il faudroit les employer ſeules ou plutôt y renoncer tout-à-fait. (*M. Framery.*)

CYMBALUM *de St Jérôme*: eſpèce d'inſtrument de muſique dont il ne nous eſt parvenu que la figure.

(*M. Caſtilhon.*)

CYNURA. Muſonius, *cap.* 7 *de Luxu Græcorum*, rapporte que c'étoit une eſpèce de lyre; il ajoute, d'après Suidas, que le roi de Chypre, Cynuras, qui étoit très riche, grand amateur de la muſique, & qui avoit été vaincu par Apollon, avoit tiré ſon nom de cet inſtrument. (*M. de Caſtilhon.*)

CYTHARISTERIENNE, nom d'une eſpèce de flûte des Grecs, au rapport d'Athénée. Dalechamp, dans ſes commentaires ſur cet auteur, veut, & ſon opinion paroit très-probable, que ce nom lui vienne de ce qu'elle accordoit bien avec la cythare. Dans ce cas, elle devoit avoir un ſon très-doux, mais foible, pour ne pas étouffer celui de l'inſtrument qu'elle accompagnoit.

(*M. de Caſtilhon.*)

D.

D. Cette lettre ſignifie la même choſe dans la muſique françoiſe que *P.* dans l'italienne; c'eſt-à-dire, *doux*. Les Italiens l'emploient auſſi quelquefois de même pour le mot *dolce*, & ce mot *dolce* n'eſt pas ſeulement oppoſé à *fort*, mais à *rude*.
(*J. J. Rouſſeau.*)

* Que veut dire cette phraſe? Comme aſſurément dans l'exécution d'aucun morceau de muſique, il ne doit jamais y avoir rien de *rude*, il ſeroit bien inutile d'employer le mot *doux* comme ſon oppoſé. Rouſſeau auroit-il pu citer quelques partitions italiennes, où l'on rencontre le mot *rude*, comme on rencontre dans toutes le mot *fort*? On trouve dans la muſique ancienne, & juſqu'à celle de Haſſe, dans les trente premières années de ce ſiècle, le mot *dolce*, écrit en entier, ou par un ſeul *D*, ſignifiant *doux*; mais ſon oppoſé eſt toujours *forte*, c'eſt-à-dire *fort*. Lorſque le compoſiteur exige une expreſſion plus *molle*, plus *tendre*, il emploie d'autres termes, comme *amoroſo*, *affettuoſo*, mais l'oppoſé de ces termes n'offre jamais l'idée de *rude*, qui, encore une fois, ne ſauroit s'appliquer à l'expreſſion muſicale.

D, Seconde note de la gamme pour les peuples qui déſignent les notes par de ſimples lettres comme les Allemands, les Anglois, &c. (Voyez *D. la re.*)
(*M. Framery.*)

D. Cette lettre majuſcule, quand elle ſe trouve à côté ou ſur l'enveloppe d'une partie de chant, ſignifie le deſſus, ſoit haut ſoit bas; elle ſignifie la même choſe dans une baſſe continue.
(*M. de Caſtilhon.*)

D. C. (Voyez *Da Capo.*)

D *la re*, D *ſol re*, ou ſimplement D. Deuxième note de la gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *re*. (Voyez *gamme.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

D, LA, RE. *D*, *la*, *ſol*, *re*, &c. Les François diſent *d*, *la*, *re*, & les Italiens, *d*, *La*, *ſol*, *re*.

Le caractère D étoit le ſixième dans l'ancienne gamme françoiſe, (les cinq premiers étoient, F, G, A, B, C.) On nommoit cette lettre D. *la*, quinte de *re*, quand on chantoit au naturel, & *re*, quinte de *ſol*, quand on chantoit par bémol. D n'étoit donc dans cette gamme, que tantôt *La* & tantôt *re*, c'eſt pourquoi les François l'ont ſeulement appelé D. *la*, *re*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée ſelon les trois *propriétés* (Voyez ce mot.) on nommoit cette même lettre D, *la*, dans la propriété de bémol, *ſol*, dans celle de béquarre, & *re* dans la proprieté naturelle.

C'eſt pour cela que les Italiens l'appellent D. *la*, *ſol*, *re*, ce qui leur retrace à la fois les trois noms que la lettre D a dans les trois propriétés.

Je ne crains pas de répéter ces explications à chaque lettre, juſqu'à G inclusivement. L'habitude de ſolfier tout au naturel & ſans nuances, (Voyez *Nuances.*) tendroit bientôt entièrement inintelligibles ces différentes dénominations; & alors même qu'elles ſeront abolies, il eſt bon que l'on ſe rappelle quel étoit leur origine & leur uſage; & qu'on ne penſe pas comme certaines perſonnes que ces dénominations multiples de la même lettre, étoient uniquement le fruit de la routine ou du caprice. (*M. Ginguené.*)

DA CAPO. Ces deux mots italiens ſe trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, & ſouvent en abrégé par ces deux lettres, *D. C.* Ils marquent, qu'ayant fini la ſeconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement juſqu'au point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi; alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno*.
(*J. J. Rouſſeau.*)

* Il y a ici une legère inexactitude, qui ſera plus développée au mot *Rondeau*. Rouſſeau appelle ainſi tout air dont on reprend le commencement ou la première partie : dans ce cas, preſque tous les airs & ſurtout les airs italiens ſeroient des rondeaux, ce qui n'eſt pas vrai.

DA CAPO ſignifie *au commencement*. Il ſuffit de le traduire pour indiquer exactement ſon uſage.
(*M. Framery.*)

DACTYLE. *ſ. m.* Le *Dactyle* compoſoit avec l'Iambe, la quatrième partie du nome Pythien, ſuivant Strabon. (Voyez *Pythien.*)
(*M. de Caſtilhon.*)

DACTYLE. Cette ſorte de meſure fort en uſage dans la poéſie toute rythmique des Grecs & des Latins, eſt preſque inconnue dans nos vers françois compoſés d'un certain nombre de ſyllabes, qui toutes

ſont cenſées d'une égale valeur. C'eſt cependant l'exacte correſpondance du rhythme poétique avec le rhythme muſical, qui fait le grand charme de la mélodie, abſtraction faite de l'expreſſion. Voilà pourquoi les langues qui ont conſervé le rhythme dans leur poéſie, comme les langues italienne, eſpagnole, &c. ſont plus favorables que la nôtre à la muſique.

Metaſtaſe, qui avoit beaucoup de connoiſſances dans cet art, & qui en poſſédoit ſurtout le ſentiment intime, eſt le premier qui ait ſenti que pour rendre la mélodie régulière, c'eſt-à-dire pour lui donner les formes ſymmétriques du chant, il faloit que les vers auxquels elle devoit être adaptée, fuſſent eux-mêmes ſoumis à ces lois. Il chercha donc & trouva dans ſa langue, heureuſement très-accentuée, ce rhythme dont les anciens avoient tiré un ſi grand parti. Il en porte l'obſervation juſqu'au ſcrupule, et ſes odes d'Horace ou de Pindare, ne ſont pas plus régulièrement cadencées que les airs de Metaſtaſe, qui ont ſervi de type à tous ſes ſucceſſeurs et même à ſes contemporains.

Le Dactyle, *l'Anapeſte*, l'Iambe et le Trochée, ſont les meſures qu'il a pratiquées le plus habituellement. Je parlerai plus amplement au mot rhythme de ces diverſes meſures & du méchaniſme général des airs de Metaſtaſe, qu'on peut regarder comme le véritable créateur du chant. Je me contenterai de traiter ici ſuccinctement du *dactyle*, qui fait le ſujet de cet article, & de l'anapeſte qui s'y trouve lié par différens rapports & qui d'ailleurs a été négligé dans l'ordre alphabétique.

L'anapeſte, compoſé de deux brèves & d'une longue, comme le *dactyle* l'eſt d'une longue & de deux brèves, a la propriété de donner à la poéſie une marche très-rapide, & convient par conſéquent à tous les ſentimens tumultueux. C'eſt ainſi qu'il eſt employé dans cet air de *l'Artaſerſe*.

Sù lè ſpŏn-dè dèl tòr-bidò lère,
Mèntre àſpèt-tà ripòſo è vèn dètta,
Frèmè l'òm-brà d'un pàdre, è d'un tè.
Fièra in vèl-tò là mirò, l'àſcòlto,
Chè t'àddì-tà l'àpèr-tà fèrita,
in quèl ſe-nò chè vì-tà ti diè.

Dans le comique, ce même rhythme ſautillant eſt également favorable à la gaité.

Le Dactyle n'eſt pas d'un uſage auſſi général au milieu du vers: cependant on en trouve quelques exemples, comme dans cette chanſon ſi connue:

ècco quèl fiero iſtànte
Nicè, mia nice, addìo
Còmè vivrò bèn mìò
Cò.i lòntàn dà tè?

Ìò vivrò sèmpre in pènè
Io nòn àvrò più bènè
e tù chì sà ſè màY
Tì sòvvèrrài di mè!

Mais on le rencontre ſouvent à la fin du vers, ſurtout dans le comique. Les poètes Italiens l'emploient d'autant plus fréquemment, que les mots de cette meſure ſont particuliers à leur langue, & y ſont très-abondans. Les vers qui finiſſent par un *dactyle* ſe nomment en italien *ſdrucciolì*, ce qui veut dire *gliſſans*, parce qu'on coule légèrement ſur les deux dernières ſyllabes brèves, qui ne ſont comptées que pour une. Il y a des poèmes entiers, de deux ou trois cents vers, qui finiſſent tous par un *dactyle*. Mais pour ne pas ſortir de la poéſie lyrique, en voici un exemple tiré du *Demetrio* de Metaſtaſe.

Màncà sòl'ècità
Pàù dèll' ùsàtò
Àncòr chè-s'àgiti
Cón lièvè frèttò
Fàcè chè pàlpità
Preſſo àl mòrir.

Mais, demandera-t-on peut-être, à quoi bon ces exemples qui ne tendent qu'à prouver la ſupériorité de la langue italienne ſur la nôtre, relativement à la muſique? Que nous importe de connoître le méchaniſme des vers dans une langue accentuée & rhythmique, ſi nous ne pouvons prétendre au même avantage; ſi la langue françoiſe compoſée de ſyllabes ſourdes & dures ſe refuſe à toute idée de quantité?

C'eſt préciſément ce préjugé que je prétends combattre. J'avouerai bien que la langue françoiſe n'aura jamais un accent auſſi marqué que les langues italienne, eſpagnole, &c. Mais je ne puis croire qu'elle en ſoit entièrement dépourvue. On a tenté autrefois (& c'eſt, je crois Ronſard) de faire en françois des vers rhythmiques ſur le modèle des latins. On connoit la traduction de ce diſtique de Martial:

Phòſphòrè rèdde dièm: cùr gaudià nòſtrà n ò àrìs?
Cèsàrè vènturò, phòſphòrè reddè dièm.

Rendu ainſi en vers françois.

Aùbè rèbàille lè jòur, pòurquòi nòtre àiſè rètiens-tù?
Cèsàr doit rèvènir, aubè rèbaille lè jòur.

Ce genre ne réuſſit point parce qu'il ne promettoit pas un avantage proportionné à la peine qu'il auroit donnée; et la difficulté qu'il offroit ſembloit véritablement inſurmontable, parce qu'on ſe conformoit avec trop de rigueur aux règles de la quantité des Latins. Mais cette rigueur n'eſt pas abſolument néceſſaire. Les Italiens eux-mêmes s'en ſont affranchis. Leur langue n'a qu'un petit nombre de ſyllabes eſſentiellement longues, comme toutes celles qui portent un accent, & celles qui par abbrévia-

Digitized by Google

tion finiſſent par une conſonne. (Je néglige les exceptions.) Ils n'ont de même qu'un petit nombre de ſyllabes, eſſentiellement brèves : les autres reçoivent la loi de celles qui les ſuivent, de manière qu'une ſyllabe eſt toujours longue, par cela ſeul qu'elle eſt ſuivie d'une brève, (le *dactyle* excepté) & toujours brève par cela ſeul qu'elle eſt ſuivie d'une longue. Ainſi dans les exemples que j'ai cités, le mot *aſpetta*, qui, d'après les regles latines ſeroit compoſé de deux longues & une brève, eſt compoſé en italien d'une brève, une longue & une brève. Après la ſyllabe tă qui termine ce mot étant eſſentiellement brève, la ſyllabe pĕr qui la précède eſt néceſſairement longue, ce qui rend brève la ſyllabe ăs qui commence le mot. Il en eſt de même des mots ăddĭtă, vĕndĕtă, ăſcoltò, &c. & des monoſyllabes dĕ', iŭ, &c. Il ſuffit que chaque repos tombe ſur une ſyllabe véritablement longue ; l'oreille ne chicane pas ſur le reſte.

On voit combien cette licence attenue la difficulté. On doit voir auſſi que s'il n'eſt pas également facile, il n'eſt pas du moins impoſſible de ſoumettre la poéſie françoiſe aux mêmes règles ; de lui donner ce nombre & cet accent qui lui manquent pour être muſicale, & qui laiſſent ſur elle à la langue italienne une ſi grande ſupériorité. Je voudrois en citer quelques exemples françois, mais ils ſont rares. Comme les avantages de cette légère contrainte ſont encore trop inconnus, peu d'auteurs lyriques ont conſenti à ſe l'impoſer. Cependant j'en rencontre un dans le Démophoon de M. Marmontel, celui de nos poëtes qui, ſans être muſicien, a le mieux ſenti les lois de la concordance entre la poéſie & la muſique ; a le mieux connu le mérite de la ſymmetrie & de la période ; celui enfin qui dans le genre noble a épargné le plus d'entraves au compoſiteur.

Faût-il ĕnfin quĕ jĕ déclâre
Ĭă dŏuce ĕrreur quĭ m'ă ſeduĭt,
ĕt cŏmme ŭn ſŏl èſpoir ĕgâre
Lĕ crĕdŭ e ămoŭr quĭ lĕ ſuĭt.
Il mĕ ſemblaĭt dans lĕ ſilĕnce
Quĕ nós deŭx āmĕ, s'ĕ tendŏient,
Quĕ nós ſoupĭ s d'intĕlligĕnce,
Sans nŏtre āveu ſĕ répŏndŏient;
Dáns vŏs regārds jĕ crŏyŏis lire :
J'y crŏyŏis voĭr ŭnĕ lànguĕur,
ŭnĕ lā guĕur quĭ ſemb'ŏit dire,
Jĕ p'āims lĕs pĕnĕs dĕ tŏn cŏeur.

En ſcandant ce morceau, on trouvera preſque partout une égalité de rhythme à peu près exacte, & telle au moins que la mélodie la plus régulière le peut exiger. Je n'en excepte que le vers : *le crédule amour qui le ſuit*, lequel eſt évidemment d'un rhythme différent des autres, mais qu'on rendroit ſemblable en le changeant ainſi :

L'ămoŭr crĕdŭlĕ qŭi lĕ ſuĭt.

On auroit tort de porter ici un examen trop rigoureux ſur la quantité que j'ai marquée, & de me dire, par exemple, que la première ſyllabe des mots *déclare*, *ſéduit*, *égare*, *ſilence*, *ſoupire*, *aveu*, &c. que j'ai fait longue, eſt cependant brève ; & qu'au contraire quelques unes de celles que j'ai fait brèves ſont longues, telles que nŏs, săns, dăns, ŭnĕ, plains. Il ſuffit, pour juſtifier ma propoſition que ces mots, tout longs qu'ils paroiſſent, ne forment point un repos, & puiſſent entrer ſans bleſſer l'oreille, dans le temps foible d'une meſure, & ſoient ſuivis immédiatement d'une ſyllabe longue, qui puiſſe effectuer le repos ſur le temps fort. C'eſt là tout ce que la muſique demande, & tout ce que la langue françoiſe peut lui offrir. Un ſecond exemple, tiré de la même tragédie offre un modèle encore plus régulier.

Ciĕl, ŏù vāis-je ? ăh ! mŏn pere,
Ĭ fâut dŏne toût quitter !
Quel ĕ rive ĕtrăngère
à lŏrs-nŏus hăbĭter ?
ŏsŏns lui rèvè ĕr
Cĕ tĕrriblĕ miſtère :
ò mŏn pĕ ĕ, mŏn pĕre !
Jĕ nĕ pŭs lui părlĕr.

C'eſt ainſi qu'il faudroit que nos poëtes lyriques s'accoûtumaſſent à ſcander les vers qu'ils deſtinent au chant, & qu'ils ſuiviſſent tout le long du morceau, ou du moins de chaque période, le même rhythme, c'eſt à-dire le même ordre de longues & de brèves qu'ils auroient adopté pour le premier vers. (Voyez *Ceſure*.) Qu'ils ne s'effrayent pas de l'idée de cette nouvelle contrainte. Elle n'eſt pas auſſi pénible qu'ils s'imaginent. Un peu d'habitude y ſuffit.

Il ne s'agiroit plus, pour les engager à la prendre, que de leur en démontrer la néceſſité. Mais c'eſt là le difficile. La nation françoiſe eſt peu ſenſible en muſique, & c'eſt ici une vérité de ſentiment plutôt qu'un objet de démonſtration. Quand Metaſtaſe eut calculé les avantages de cette méthode & l'eut miſe en pratique, l'oreille délicate des compoſiteurs italiens la conçut auſſitôt. On s'aperçut d'ailleurs de la différence qu'apportoient dans la mélodie des mêmes compoſiteurs, les paroles d'Apoſtolo Zeno, & celles du jeune Metaſtaſe ; on ne fit bientôt plus d'airs que dans la forme introduite par ce dernier. Mais en France, on ne peut eſpérer une réforme auſſi rapide. La plupart des muſiciens eux-mêmes, ne connoiſſent pas le mérite de cette régularité ; ils prétendent qu'elle refroidit leur imagination, & ne leur inſpire pas des idées aſſez variées, parce qu'en effet, peu accoutumés à concevoir un morceau d'un ſeul jet, ils en coûſent péniblement les phraſes les unes après les autres, & ne ſavent pas trouver dans leur génie aſſez de reſſources, pour conſerver cette unité de mélodie tant recommandée par Rouſſeau. Mais qu'il s'élève un homme d'un véritable ta-

lent, & qu'il oſe pratiquer cette méthode, le charme qu'elle répandra ſur ſa mélodie, lui donnera bientôt une foule d'imitateurs.

On voit dans les exemples françois que j'ai cités, l'emploi du *dactyle* au milieu des vers. Nous n'en avons point à la fin, parce que nous manquons de mots qui, comme les *ſdrucciolì* des italiens finiſſent par deux brèves. Cependant on les imite en joignant un monoſyllabe bref ou douteux, à un mot qui finit par une brève, comme laiſſe-moi, pense-tu, près de lui &c. M Grétry, a quelquefois employé heureuſement cette meſure; mais j'en trouve un exemple plus ſuivi dans Orphée, où le parodiſte a été obligé de s'aſtreindre à la quantité du morceau original.

Quel eſt l'audā cieux
Qui dans ces ſom brēs lieux
Oſe portēr sès pās,
Et devant lē trēpās
Ne frémit pas. . . . . .
. . . . . .
Par que's puiſſans àccŏrds
Dans le ſéjŏūr dés mŏrts
Mal'gré nos vains ĕlŏrts
Il calme là ſurcŏūr
De nos tranſports; &c.

Remarquez ici 1°. que la gêne impoſée par la ſituation, par la néceſſité de traduire, a laiſſé peu de choix au parodiſte, & qu'il faut lui paſſer, à la faveur de ces entraves, quelques fautes de quantité, comme *ſes* pas, *des* morts, où il a été obligé de faire brefs, ces monoſyllabes qui ſont eſſentiellement longs. 2°. qu'il ne faut pas s'arrêter à ce que la dernière ſyllabe, marquée brève partout, peut être quelquefois longue, comme le ſont en effet toutes celles que nous venons de citer. On ſait que la dernière ſyllabe d'un vers eſt toujours *ad libitum*, parce que chaque vers devant être ſéparé du ſuivant par un court ſilence, c'eſt dans ce ſilence que ſe perd la durée de la dernière ſyllabe. Cette règle eſt reçue en muſique comme en poéſie; elle exiſtoit pour les Grecs & les Latins, comme elle exiſte pour nous, parce qu'elle eſt donnée par la nature. 3°. que ce qui conſtitue le *dactyle* dans cet exemple, c'eſt la manière dont les paroles ſont ajuſtées ſur la muſique: c'eſt que l'antépénultième porte ſur le temps frappé, & que les deux dernieres achèvent le temps fort, ou vont ſe perdre ſur le temps foible; au lieu qu'on pourroit mettre ces mêmes paroles en muſique, en faiſant porter la dernière ſyllabe ſur le frappé. Ce n'eſt donc pas le poète ſeul, mais le muſicien qui, en françois, peut faire uſage du *dactyle*. Le poète ne peut que l'indiquer en finiſſant ſes vers par une antépénultième longue & une pénultième brève, la dernière étant *ad libitum*. Le muſicien alors adopte ce rhythme s'il veut, s'il le croit favorable à l'expreſſion. Le compoſiteur italien au contraire y eſt forcé par la nature du vers *ſdrucciolo*.

(*M. Framery.*)

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne muſique, à cette eſpèce de rhythme dont la meſure ſe partageoit en deux temps égaux,

(Voyez *Rhythme.*)

On appelloit auſſi *dactylique* une ſorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome Harmathias & le nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute ſi le *dactylique* étoit une ſorte d'inſtrument, ou une forme de chant; doute qui ſe confirme par ce qu'en dit Ariſtide Quintilien dans ſon ſecond livre, & qu'on ne peut réſoudre qu'en ſuppoſant que le mot *dactylique* ſignifioit à la fois un inſtrument & un air, comme parmi nous les mots *muſette* & *tambourin*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DAIRÉ ou *Def*, inſtrument perſan, aſſés ſemblable à nos tambours de baſque, dont les Perſans ſe ſervent pour battre la meſure avec les mains. Ils la battent auſſi ſur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis nommés *nagara*. La meſure, chez eux, s'appelle *eycaa*, combinaiſon.

(*M. Framery.*)

DANOIS (*muſique & chanſons des*) Le chant eſt ſi naturel à l'homme, qu'il chante même ſur les glaces du Dannemark, de la Norvège & de l'Iſlande. Ce n'eſt pas ſeulement depuis que les arts de l'Europe, refluant vers le pôle, y ont porté le goût d'imitation, que les goſiers *Danois* ont eſſayé des inflexions italiennes, & que l'on chante, comme nous l'apprenons de M. Coxe (1), dans les concerts de la cour de Copenhague le *ſtabat mater* de Pergoleſe traduit en *danois*. Dès les ſiècles les plus reculés, les *Scaldes*, qui étoient pour le Dannemark ce que les *Bardes* furent pour l'Irlande, y avoient fait entendre des chants, unis à une poéſie groſſière, mais meſurée, rimée, & pleine de hardieſſes, de figures, de mouvemens.

Comme les Bardes, ils jouiſſoient d'une grande conſidération, ils chantoient leurs chanſons dans les cours, à la louange des héros; ils les accompagnoient du ſon de divers inſtrumens & principalement de la harpe. Auſſi, dit M. de la Borde (2) de qui j'emprunte une partie des matériaux de cet article, auſſi étoient-ils appellés *harpeux*, c'eſt-à-dire joueurs de harpe. Ce qui prouve, pour le dire en paſſant, que l'ancienne langue *danoiſe* ayant été celle de tout le Nord, y compris l'Angleterre, le mot *harp* eſt *danois* d'origine, & que nous tenons des poètes ſcandinaves & l'idée, & la forme primitive, & le

(1) Voyage au Nord de l'Europe, tome IV.

(2) Eſſai ſur la muſique, tome II. M. de la Borde, tiroit lui même ces détails d'un recueil rédigé par M. Jacobi, ſecrétaire de la ſociété royale de Copenhague.

Digitized by Google

nom même de cet inſtrument qui nous charme tant aujourd'hui.

La plupart de ces chanſons, dont pluſieurs ont été conſervées, & ſont encore chantées par les payſans iſlandois, ſont hiſtoriques, & renferment quelque trait mémorable de ces anciens temps. Par exemple, il y en a une où eſt célébrée l'érection de la fameuſe muraille *danoiſe*, connue ſous le nom de *opus Danorum*. Le poëte y introduit la reine Tyre, ſurnommée *Danebod*, ou reſtauratrice des *Danois*, regrettant que la Nature qui a comblé de ſes biens le Dannemarck, l'ait laiſſé ſans défenſe du côté du Jutland. Elle donne enſuite des ordres pour bâtir la muraille. Ses peuples accourent des différentes parties du royaume; le rempart s'élève; & la reine qui a commencé par nommer le Dannemarck *pays agréable de champs & de prairies*, le compare, en finiſſant, à un champ fertile bien enfermé de toutes parts.

D'autres ſont des chants guerriers. On y témoigne un grand mépris de la mort, & beaucoup d'empreſſement à ſe rendre chez le Dieu Odin, pour y boire de la cervoiſe, ou bierre du pays. Telle eſt celle qu'on attribue au roi Regner appellé *Lodbrog*, c'eſt-à-dire aux chauſſes velues. « Nous les avons coupées, dit ce poëte roi, (& ce ſont les têtes des ennemis.) » nous les avons coupées avec nos épées; mais ce » qui cauſe ma joie, c'eſt que je ſais qu'Odin me tient » un ſiége tout prêt pour ſon feſtin. Bientôt j'y boi- » rai de la cervoiſe dans des cornes recourbées, & » ce n'eſt point en tremblant que je me préſente à » ſon palais. »

La traduction complette que M. Mallet a donnée de cette chanſon dans ſes *monumens de la mythologie & de la poéſie des Celtes* offre quelques différences dans la manière dont cette ſtrophe eſt rendue, & ſurtout dans le premier vers qui revient à chaque couplet. Au lieu de *nous les avons coupées avec nos épées*, M. Mallet traduit ſimplement: nous nous ſommes battus avec nos épées. Je laiſſe aux ſavans dans la langue *danoiſe* à décider laquelle de ces deux verſions rend mieux ces vers.

Hiuggo vermet hiorvi
Hitt lægit mig Jafnan.

Le genre & le ſujet extraordinaire de cette chanſon, me font croire qu'on ſera bien aiſe de la trouver ici toute entière.

Regner Lodbrog, roi, poëte & guerrier, regnoit en Dannemarck vers le commencement du neuvième ſiècle. Pris en combattant, en Angleterre, par *Ella* ſon ennemi, roi d'une partie de l'île, il périt par les morſures des ſerpens dont on avoit rempli ſa priſon. Il laiſſa pluſieurs fils qui vengèrent cette mort horrible, ainſi qu'il l'avoit annoncé dans ces vers qu'il compoſa pendant ſa captivité.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée, dans le temps où jeune encore, j'allai vers l'Orient préparer une proie ſanglante aux loups dévorans. Toute la mer ne ſembloit qu'une ſeule plaie, & les corbeaux nageoient dans le ſang des blessés.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée, le jour de ce grand combat où j'envoiai les peuples de Helſingie dans le palais d'Odin. De là nos vaiſſeaux nous porterent à *Iſa*, où les fers de nos lames, fumans de ſang, entamoient à grands coups les cuiraſſes, & où les épées mettoient les boucliers en pièces.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée; ce jour où j'ai vu dix mille de nos ennemis couchés ſur la pouſſière, près d'un cap d'Angleterre. Une roſée de ſang dégouttoit de nos glaives, les flèches mugiſſoient dans les airs en allant chercher les caſques; c'étoit pour moi un plaiſir auſſi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à ſon dernier crépuſcule ce jeune homme ſi fier de ſa belle chevelure, qui recherchoit les jeunes filles dès le matin, & qui ſe plaiſoit tant à entretenir les veuves. Quelle eſt la deſtinée d'un homme vaillant, ſi ce n'eſt de tomber des premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui n'eſt jamais bleſſé, paſſe une vie ennuyeuſe; & le lâche ne ſait jamais uſage de ſon cœur.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée. Il faut qu'un jeune homme ſe montre de bonne heure dans les combats, qu'un homme en attaque un autre, ou lui reſiſte: ça été là toujours la nobleſſe d'un héros; & celui qui aſpire à ſe faire aimer de ſa maîtreſſe, doit être prompt & hardi dans le fracas des épées.

» Nous nous ſommes battus à coups d'epée; mais j'éprouve aujourd'hui que les hommes ſont entraînés par le deſtin. Il en eſt peu qui puiſſent réſiſter aux décrets des fées. Aurois-je cru que la fin de ma vie ſeroit réſervée à *Ella*, lorſqu'à demi mort je répandois encore des torrens de ſang, lorſque je précipitois les vaiſſeaux dans les golfes de l'Ecoſſe, & que je fourniſſois une proie abondante aux bêtes ſauvages?

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée; mais je ſuis plein de joie, en apprenant qu'un feſtin ſe prépare pour moi dans le palais d'Odin. Bientôt aſſis dans ſa brillante demeure, nous boirons de la bierre dans les crânes de nos ennemis. Un homme brave ne redoute point la mort. Je ne prononcerai point des paroles d'effroi en entrant dans la ſalle d'Odin.

» Nous nous ſommes battus à coups d'épée. Ah! ſi mes fils ſavoient les tourmens que j'endure,

s'ils savoient que des vipères empoisonnées me déchirent le sein, qu'ils souhaiteroient avec ardeur de livrer de cruels combats! La mère que je leur ai donnée, leur a donné un cœur vaillant.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; mais à présent, je touche à mon dernier moment. Un serpent me ronge déjà le cœur: bientôt le fer que portent mes fils sera noirci du sang d'*Ella*: leur colère s'enflammera; & cette jeunesse vaillante ne pourra plus souffrir le repos.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, dans cinquante & un combats, où les drapeaux flottoient. J'ai, dès ma jeunesse, appris à rougir de sang le fer d'une lance; & je n'eusse jamais cru trouver un roi plus vaillant que moi. Mais il est temps de finir: Odin m'envoie ses déesses pour me conduire dans son palais. Je vais, assis aux premières places, boire de la bierre avec les Dieux. Les heures de ma vie se sont écoulées, je mourrai en riant. »

Ainsi ce génie brut, mais élevé, soutenu par la poésie, la musique & le courage, envisageoit en riant la prison, la mort, les serpens & leurs morsures, c'est-à-dire l'une des morts les plus affreuses, & dont l'imagination ne peut même soutenir l'idée.

On trouvera l'air de cette chanson, *planches de musique*, *fig.* 130 avec les paroles *danoises* de l'un des couplets. L'air est sans modulation, ou changement de ton. L'on s'y arrête à la fin de chaque vers sur une espèce de point d'orgue. Les chûtes ordinaires de ces petites phrases de chant, sont sur la tierce du ton, ou sur la seconde; & dans ce dernier cas, l'harmonie, si on la remplissoit, seroit celle de la quinte, ce qui feroit, si non une modulation, au moins une suspension d'harmonie.

Il y a aussi de ces chansons qu'on peut nommer morales ou philosophiques, comme celle qui est attribuée à Odin lui-même, où l'on trouve cette strophe, dont le sens n'a rien d'un temps ni d'un pays barbares. « Si l'homme sans esprit acquiert des richesses, s'il obtient une femme aimable, il s'enfle, il devient orgueilleux; mais jamais le sage ne s'égare dans ces sentiers aveugles. » L'air en est aussi simple, aussi borné dans ses inflexions & dans ses tours que le précédent.

Les chansons modernes conservent, & dans la poésie, & dans la musique, beaucoup de cette antique simplicité. Dans une fête dont M. Coxe fut témoin à son dernier voyage en Danemarck, on en chanta plusieurs avec un accompagnement de violons & de tambours de basque, dont l'effet lui parut très-agréable.

Ces chansons, dit-il, avoient rapport à plusieurs actions navales & à l'honneur de la marine danoise: le chœur étoit chanté par la compagnie & répété par tout l'équipage. On nous distribua de petits livres qui contenoient les paroles de ces chansons; le danois étoit d'un côté & l'anglois de l'autre. Une de ces chansons rappeloit la conduite du vaillant Amiral Huitfield, qui dans une action avec la flotte suédoise, voyant son navire en feu, combattit contre deux vaisseaux de guerre, au lieu de s'enfuir dans une chaloupe, & les fit sauter avec le sien. Celle que l'on chanta en l'honneur de leur héros favori, Christian IV, est aussi populaire en Danemarck que celle-ci en Angleterre: « Commande, Bretagne, commande aux flots. » Je me souviens du commencement, traduit en vers libres: « Le roi Christian étoit debout, près du mât, dans un nuage de fumée: son épée brilloit au loin; il pourfendoit à droite & à gauche; il renversa la carêne & les mâts, dans un nuage de fumée; &c. »

Il n'en est pas ainsi des airs norvégiens, qui ont des tons de chant plus modernes & dont les paroles offrent souvent des images plus gracieuses. La vie pastorale inspire, jusques vers le pôle, des idées riantes & douces; & les chants norvégiens ont, je ne sais pourquoi, des inflexions agréables, un rhythme régulier, une teinte mélancolique, qui n'ont rien de septentrional. Au reste ces peuples dont nous nous formons en général une fausse idée, habitués à la rigueur de leur climat, sains, robustes & fort gais, n'ont rien dans leur manière de vivre qui soit en contradiction avec le caractère de leurs airs; car l'on sait que les peuples, & souvent les hommes les plus gais, sont ceux qui ont le plus de goût pour les airs mélancoliques.

Il est très-commun, dit M. Mallet dans son voyage de Norvège (1), de voir ces paysans marcher à pieds nuds sur la glace, aller dans les bois au cœur de l'hiver, la poitrine nue & couverte de neige, &c. Il cite ensuite ce passage des mémoires de l'Evêque Pontoppidan: « Lorsque l'excès de la fatigue les » avoit mis en sueur, je les voyois se jeter sur la « neige toutes les demi-heures pour s'y reposer, « en faire des boules pour s'essuyer le visage, ou s'en « remplir la bouche pour se désaltérer. Pendant ce « temps là, *ils chantoient des chansons propres à les « égayer*, & après neuf heures de travaux incroyables, ils s'en alloient en courant chez eux, avec « un air de gaité & de satisfaction dont je n'ai jamais vu d'exemple. »

L'été, les bergers norvégiens élevent des cabanes dans les vallées, loin des habitations principales, pour y passer la saison, & garder leurs troupeaux qu'ils y mènent paître. Voici la chanson que les bergères chantent en les y conduisant.

(1) Imprimé à la suite de sa traduction du premier voyage de M. Coxe au Nord de l'Europe.

Digitized by Google

« Déja la campagne reverdit, la neige se fond, le sommet des montagnes se découvre, & les feuilles se développent. La première fleurit dans les vallons, le bétail peut trouver sa pâture ; tout ce qui vit commence à se mouvoir : l'ours quitte son fort : les vaches & leurs veaux, les brebis & les moutons courent avec joie hors de leurs étables. »

L'air de cette chanson est à deux temps, en ton de *la*, tierce majeure, avec sixte mineure ; c'est-à-dire que, quoiqu'il commence par un *mi* & finisse par un *la*, l'*ut* étant toujours dièze ; & le *fa* toujours naturel, ce ton de *la* est de la même nature que s'il étoit dominante de *re* mineur. Voyez *planches de musique fig.* 131.

Une autre chanson sert pour le retour à la maison d'hiver. « Nous avons fini tous nos travaux, battu le beurre & fait le fromage : il ne nous reste plus qu'à charger les chevaux de notre bagage, & à clorre nos cabanes d'été. Il n'y a plus ici de pâture ni pour les troupeaux ni pour les hommes. Nous nous réjouissons d'être libres de retourner à nos habitations, mais notre bétail s'en réjouit encore d'avantage. » Ce qu'il y a de singulier, c'est que le même air sert, presque note pour note, à cette seconde chanson, excepté que la mesure en est changée, & qu'au lieu d'être à deux temps, elle est à trois. Voyez *fig.* 132.

Il paroit par une autre chanson que le tympanon étoit l'instrument favori dont s'accompagnoient ces bergères. « La nymphe posa sur ses genoux son tympanon à mille cordes, & commença à chanter en s'accompagnant de son instrument, de façon qu'elle forçoit les rochers à répéter cette harmonie. Lève-toi ! lève-toi berger ! regarde derrière toi. Ecoute comment resonnent les cordes d'argent, &c. »

Les bergers se servent d'une espèce de cor qui produit un son aigu, & dont ils savent tirer plusieurs sons. Cet instrument à vent, qui est fort ancien, servoit autrefois à la guerre.

Il n'est pas étonnant qu'on retrouve en Islande la plupart des airs norvégiens & scandinaves, puisque c'est par les peuples de Norvège que cette île a été découverte, & qu'elle fut peuplée, il y a plus de huit siècles, par une colonie norvégienne. Cette colonie étoit principalement composée d'habitans de la province de Drontheim, la plus voisine de l'Islande, qui continuèrent pendant long-temps à ne faire qu'une seule nation avec les Islandois.

De-là se répandit chez eux ce goût pour la musique, pour la poésie & pour l'histoire, que les Scaldes avoient fait régner dans le Dannemarck & la Norvège. Parmi ces premiers colons se trouvoient plusieurs personnes du plus haut rang que la tyrannie de Harald *aux beaux cheveux* forçoit à chercher une nouvelle patrie ; & l'on sait que c'étoit alors, dans l'opinion des Scandinaves, un des attributs de la naissance, & de la bonne éducation, que d'être musicien & poète. Aussi un seigneur norvégien, qui étoit comte des Orcades, se vante-t-il dans une chanson qui nous a été conservée, de posséder neuf talens différens, & entr'autres ceux de faire des vers, de jouer aux échecs, & de divers instrumens de musique (1).

Qu'on ne soit pas surpris d'un goût si ancien & si vif chez ces nations septentrionales. Tous les hommes naissent avec le germe du goût des arts, & sur-tout de la poésie & de la musique. Il n'y a de différence que dans la délicatesse de leurs sensations, qu'il faut bien distinguer de celle de leur esprit & de la noblesse de leur intelligence. « Loin que le froid, dit encore M. Mallet, glace & engourdisse chez les Norvégiens les facultés de l'esprit, on a remarqué que plus on va au Nord, plus on leur trouve de feu & de vivacité ; ensorte que la province de Drontheim, la plus septentrionale du royaume, est celle qui produit les hommes les plus intelligens. »

Il n'en est pas moins vrai que plus on va remontant vers le Nord, plus la dureté des langues prouve celle de la prononciation & de la voix ; que la dureté de la voix entraine celle de l'oreille ; & que par conséquent les Islandois, les Norvégiens & les Danois, malgré les preuves multipliées de leur ancien goût pour la musique, seront toujours moins faits pour les délicatesses de cet art, que les peuples soumis à l'influence d'un ciel plus doux.

(*M. Ginguené.*)

DAPHNÉPHORIQUE. Hymne des Grecs chanté par des vierges, pendant que les prêtres portoient des lauriers au temple d'Apollon. Cette cérémonie avoit lieu en Béotie tous les neuf ans. La *daphnéphorique* étoit du nombre des chansons appelées *parthénies*.

(*M. de Castilhon.*)

DÉBIT. *f. m.* Récitation précipitée. Voyez l'article suivant.

DÉBITER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le mouvement du chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole ; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce y dépendent toujours de la précision du mouvement, & que presser le mouvement c'est le détruire. On défigure encore le récitatif français en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & celui du discours. A l'égard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *dé-*

(1) M. Mallet ; voyage en Norvège.

biter, ce ſeroit vouloir parler plus vite que la parole, & par conſéquent bredouiller: de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la muſique.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Article extrait de ceux ſur les mots Débit & Débiter, par Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie.

Débiter. Terme d'opéra, rendre avec vivacité, nuances & préciſion un rôle de déclamation.

Le *débit* eſt le contraire de la *lenteur*; ainſi *débiter* eſt *chanter un rôle avec rapidité*, en obſervant les temps; en répandant ſur le chant l'expreſſion, les nuances néceſſaires; en faiſant ſentir les choſes de ſentiment, de force, de tendreſſe, de vivacité, de nobleſſe, & tout cela ſans manquer à la juſteſſe & à l'articulation, & en donnant les plus beaux ſons poſſibles de ſa voix. Voyez *débit*, *temps*, *déclamation*.

La ſcène d'opéra languit, ſi elle n'eſt pas *débitée*: l'acteur qui ne ſait point *débiter*, quelque bien qu'il chante, en affoiblit l'intérêt & y répand l'ennui.

Il faut bien cependant ſe garder de croire que rendre un rôle avec rapidité, ſans le nuancer, ſans y mettre des temps, &c. ſoit la même choſe que le *débiter*. Voilà le principe de l'ennui que cauſe une trop grande quantité de récitatif. Quelque bien modulé qu'on le ſuppoſe, s'il a quelquefois en ſa faveur l'expreſſion, il a auſſi contre lui une ſorte de monotonie dont il ne ſauroit ſe défaire, parce que les traits de chant qui le compoſent ſont peu variés. Le plaiſir & l'ennui ont toujours des cauſes phyſiques: dans les arts agréables le moyen ſûr de procurer l'un & d'éviter l'autre, eſt de rechercher ſes cauſes avec ſoin, & de ſe régler en conſéquence lorſqu'on les a trouvées.

Débiter eſt donc, à l'opéra, une partie eſſentielle à l'acteur, & *débiter* eſt rendre un rôle de chant avec rapidité, juſteſſe, expreſſion, grâce & variété. Prodiguons des éloges & des applaudiſſemens aux acteurs, qui par leur travail auront acquis cette partie très-rare. Par cette conduite nous verrons infailliblement l'art s'accroître, & nos plaiſirs devenir plus piquans. Voyez *chanteur*, *débit*, *déclamation* & *récitatif*.

(*Cahuſac.*)

Obſervations ſur les deux articles précédens.

Nous avons rapporté cet article, pour mettre un contemporain en oppoſition avec Rouſſeau, qui par une confuſion d'idées & d'expreſſions, paroit n'avoir compris ni le mot ni la choſe.

Débiter, dit Rouſſeau, eſt preſſer à deſſein le mouvement du chant. Jamais ce terme n'a pu s'appliquer au chant avec lequel il eſt dans une contradiction évidente. La définition de Cahuzac eſt beaucoup plus juſte, « c'eſt, dit-il, rendre avec vivacité « un rôle de *déclamation*. » Il eſt vrai qu'autrefois dans la muſique françoiſe on chantoit le récitatif, & que par cette raiſon beaucoup de gens pouvoient le confondre avec le chant; mais les hommes inſtruits ſavoient le diſtinguer des airs meſurés, qui étoient le chant proprement dit. Cette diſtinction n'auroit pas dû échapper à Rouſſeau; il ſavoit fort bien qu'on n'exigeoit le *débit* que dans la ſcène, afin que le récit en fût plus animé, plus expreſſif, ſelon la ſituation.

« Ce ſens, ajoute Rouſſeau, non plus que le « mot n'a lieu que dans la muſique françoiſe. » Aſſurément, dans toutes les langues & dans toutes les muſiques du monde, on eſt convenu que la ſcène muſicale devoit être déclamée avec la rapidité convenable au caractère & à la ſituation du perſonnage, *d'une manière approchante de la rapidité de la parole*. Le récitatif italien, préciſément parce qu'il reſſemble beaucoup à la déclamation parlée, a beſoin plus qu'un autre d'être *débité*. Pourquoi donc Rouſſeau vient-il dire que *ce ſeroit vouloir parler plus vite que la parole, & par conſéquent bredouiller*. Perſonne, ſans l'excepter lui-même, n'a prétendu que *débiter* étoit chanter plus vîte qu'on ne parle. Suivant ſa propre définition, ce n'eſt qu'approcher de cette rapidité, ce n'eſt pas même l'atteindre.

Le récitatif françois au contraire, par cela même qu'il reſſembloit davantage au chant, & que les agrémens de l'un s'étoient abuſivement introduits dans l'autre, avoit moins beſoin d'être *débité*. Ceux qui lui impoſoient cette loi, étoient donc les gens de goût qui vouloient par là le débarraſſer de ces ennuyeux port-de-voix, de ces trilles perpétuels, de ces broderies inſignifiantes qui n'auroient pu s'accorder avec le *débit*. Il falloit débiter la ſcène pour l'approcher le plus poſſible de la déclamation, ce qui eſt ſon véritable but. On ne l'exigeait pas dans les monologues, dans ces récits accompagnés & preſque meſurés qui ne différoient guère du chant. On ne le recommandoit nullement dans les airs: ainſi quand Rouſſeau dit qu'on défigure toujours un air en le *débitant*, il dit une choſe auſſi vraie qu'inutile. Mais il a grand tort de dire « qu'on défigure encore le réci- « tatif françois en le *débitant* parce qu'alors il « en devient plus rude. » Il en devient plus ſimple & plus d'accord avec la déclamation.

Rouſſeau conclut « qu'en quelque ſens que ce « ſoit le mot *débit* ne ſignifie qu'une choſe bar- « bare, qui doit être proſcrite de la muſique. » Je crois qu'on peut conclure de ſon article qu'il ne s'eſt pas entendu lui-même, & que cette déciſion eſt contraire aux principes qu'il a établis dans tout le cours de ſon dictionnaire.

(*M. Framery.*)

Débiter. L'article précédent peut ſervir de premier correctif à celui de Rouſſeau, dans lequel on ne

ne reconnoit point ſa juſteſſe ordinaire. J'y ajouterai quelques obſervations.

1°. Ce n'eſt pas ſeulement dans l'ancienne muſique françoiſe qu'on *preſſoit le mouvement du chant*, on le preſſe auſſi quelquefois accidentellement dans la nouvelle, qui n'eſt plus, à proprement parler, de la muſique françoiſe; & les exemples de cette accélération ne ſont rares ni dans l'ancienne ni dans la nouvelle muſique italienne dramatique. Cette nuance de mouvement contribue puiſſamment à l'expreſſion, lorſqu'elle eſt bien employée; & ces paſſages plus rapides, plus *débités* que le reſte de l'air, font mieux reſſortir le ſentiment que l'auteur a voulu peindre. Le retour au mouvement primitif ſe marque par les mots *premier mouvement* en françois & *primo tempo* ou *tempo di prima* en italien; mais on ne doit pas abuſer de ce moyen, ſi l'on veut lui conſerver ſon effet.

2°. Quant au récitatif françois d'alors, qui étoit celui de Rameau, il eſt certain que les ornemens dont il étoit chargé, que la prétention au chant qui le dénaturoit, & l'eſpèce de meſure à laquelle on prétendoit l'aſtreindre, le rendoient fort difficile à *débiter*, non pas à cauſe de *l'oppoſition qu'il y a parmi nous entre l'accent muſical & l'accent du diſcours*; mais parce que toutes ces innovations au lieu d'embellir le récitatif, le défiguroient au point qu'il réſiſtoit également au chant & au *débit*. Mais la preuve que cette réſiſtance n'étoit point inhérente au récitatif françois, c'eſt que le récitatif de Lulli, qui étoit bien plus conforme au génie de la langue, ſe *débitoit* de ſon temps beaucoup plus rapidement que du temps de Rameau; & qu'aujourd'hui même, qu'on ne peut plus l'entendre au théâtre, ſi l'on a la curioſité d'en chanter quelques ſcènes, on reconnoit qu'il ſe prête aiſément au *débit* le plus rapide.

3°. Il s'en faut beaucoup que le récitatif italien ſoit toujours également *débité*. C'eſt en effet *un parler harmonieux*: mais ce parler eſt ſouvent une déclamation lente & ſoutenue, principalement dans les récitatifs accompagnés & obligés. Ne dit-on pas que dans la ſcène ſimple, le récitatif eſt plus *débité* que dans la ſcène avec accompagnement, & que dans celle-ci certains paſſages ſont plus rapides, plus *débités* que d'autres? Ce n'eſt pas alors *vouloir* comme le prétend Rouſſeau, *parler plus vite que la parole*. C'eſt faire ſuccéder un récitatif preſſé, qui tient lieu de la ſimple parole, à un récitatif, où la lenteur des ſons, & les temps dont ils ſont coupés repréſentent la déclamation ſoutenue.

Et c'eſt ce que Rouſſeau reconnoit lui-même, au mot *récitatif*, où il blâme avec raiſon le dictionnaire de l'académie, d'avoir dit d'une manière abſolue que le récitatif doit être *débité*. « Il y a des récitatifs, ajoute-t-il, qui doivent être *débités*, d'autres qui doivent être ſoutenus. »

Il n'y a donc point de barbarie dans ce que ſignifie le mot *débit*: il faut le conſerver ſur-tout pour le récitatif, dont le ſtyle, grâces ſur-tout aux deux grands maîtres italiens qui ont travaillé pour notre théâtre, eſt maintenant à peu-près le même en France qu'en Italie; & qui tantôt lentement déclamé, tantôt ſe précipitant comme la parole, fournit dans ce dernier cas une acception uſuelle & préciſe aux mots *débiter* & *débit*.

(*M. Ginguené.*)

DECAMERIDE. *ſ. f.* C'eſt le nom de l'un des Elémens du ſyſtême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des ſciences, année 1701.

Pour former un ſyſtême général qui fourniſſe le meilleur tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet auteur, après avoir diviſé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, & ſubdiviſe chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *eptamérides*, diviſe encore chaque *eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave ſe trouve ainſi diviſée en 3010 parties égales, par leſquelles on peut exprimer, ſans erreur ſenſible, les rapports de tous les intervalles de la muſique.

Ce mot eſt formé de δέκα, *dix*, & de μέρος, *partie*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DÉCAMÉRIDE. Toutes les diviſions de M. Sauveur n'étoient propres qu'à aſſigner en nombres rationels les rapports des ſons tempérés: calcul abſolument inutile dans la pratique. Tout ce qu'eſt capable d'accorder directement le meilleur accordeur d'orgue ou de clavecin, c'eſt une octave, une quinte, une quarte, une tierce majeure, difficilement une tierce mineure, au moins ſur le clavecin & le piano-forté. A l'égard du ton majeur ou mineur, cela ne ſeroit poſſible que ſur l'orgue, à un accordeur bien exercé, ſur des tuyaux de la plus grande dimenſion & avec un vent bien égal. Or, le ton eſt à-peu-près la ſixième partie de l'octave. Qu'on juge d'après cela ſi la quarante-troiſième partie de la même octave ſeroit appréciable?

Il y a une marche plus expéditive & plus ſure pour l'orgue & le clavecin, c'eſt d'accorder un de ces inſtrumens d'après un tempérament quelconque, le plus exactement poſſible; de prendre enſuite ſur un monocorde très-long, les uniſſons de tous les ſons de l'octave la plus grave; & de rapporter exactement ſur une régle de la longueur du monocorde, toutes ces diviſions: c'eſt-à-dire, les lieux ſucceſſifs du chevalet mobile.

A défaut d'inſtrument bien accordé, on peut déterminer ſoi-même par le calcul les points de diviſion du monocorde. (Voyez *Tempérament* & *Monocorde*.)

(*M. l'abbé Feytou.*)

DÉCHANT ou DISCANT. *ſ. m.* Terme ancien par lequel on déſignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voyez *Contre-Point.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

(Voyez *Diſcant par M. Ginguené.*)

DÉCLAMATION. *ſ. f.* C'eſt en muſique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la mélodie, l'accent grammatical & l'accent oratoire. (Voyez *Accent, Récitatif.* (*J. J. Rouſſeau.*)

DÉCLAMATION. A cet article, nous joindrons une partie de celui de Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie, en ſupprimant tout ce qui n'eſt applicable qu'à l'état où étoit la muſique de ſon temps. Il finit par une obſervation qui, dès ce temps même étoit juſte & vraie, & qui nous fournira quelques réflexions.

« LA DÉCLAMATION, dit Cahuzac, eſt le nom « qu'on donne au chant de ſcène, que les muſiciens « ont appelé improprement *récitatif.* (Voyez *récitatif.*) Cette eſpèce de *déclamation* n'eſt & ne « doit être autre choſe que l'expreſſion en chant du « ſentiment qu'expriment les paroles. »

On a nommé *récitatif* les paroles qui contiennent l'expoſition de la ſcène, & qui doivent être *récitées*, en oppoſition avec celles qui contiennent l'expoſition, pour ainſi dire, des ſentimens & des paſſions, & qui doivent être *chantées.* Cette diſtinction devoit ſuffiſamment avertir les compoſiteurs françois de ne pas employer pour le ſimple récit les mêmes formes qu'ils employoient pour le chant, dont il ne différoit que par l'obſervation de la meſure. Elle devroit auſſi indiquer aujourd'hui aux chanteurs italiens que toutes les fois qu'ils tranſportent dans le récitatif les agrémens du chant, ils ſe livrent à un abus condamnable. Au ſurplus la dénomination de récitatif ſeroit plus juſte ſi la ſcène ne contenoit jamais aucun mouvement, n'étoit jamais paſſionnée, ſi les paroles qui la compoſent n'étoient ſuſceptibles que de l'accent oratoire & n'exigeaient aucune expreſſion. Mais comme le poète lyrique au contraire tâche de donner à tous ſes perſonnages des paſſions plus ou moins fortes, & que la ſcène lui ſert à les développer, il eſt évident que les paroles que les perſonnages débitent dans la ſcène ſont ſuſceptibles d'une expreſſion, non pas auſſi marquée, auſſi ſoutenue que celle des airs, mais toujours plus ſenſible que celle du récit ordinaire. On devroit donc nommer *déclamation* & non pas récit, la manière de chanter la ſcène, & tout l'art du récitatif devroit être d'approcher le plus poſſible des accens de la *déclamation*, comme l'obſerve Cahuzac. Il ajoute plus loin :

« Le ſuccès des ſcènes de *déclamation* dépend « preſque toujours du poète. On ne connoît point « de ſcène bien faite dans ce genre qui ait été man- « quée par un muſicien, quelque médiocre qu'il ait été « d'ailleurs. Le chant de celles de Médée & Jaſon a été « fait par l'abbé Pélegrin, qui n'étoit rien moins qu'un « muſicien ſublime. »

J'ai cru long-temps avoir le premier découvert cette vérité. Je m'étonne, en la trouvant ſi anciennement exprimée, qu'elle n'ait pas été ſaiſie par tous ceux qui s'occupent de la ſcène lyrique; qu'elle ne ſoit pas aujourd'hui reconnue généralement. Le récitatif n'a point & ne ſauroit avoir, non plus que la *déclamation* parlée, d'expreſſion propre. L'un & l'autre ne peuvent marquer que la durée des ſyllabes, l'élévation & l'abaiſſement de la voix; mais ces deux eſpèces d'accent oratoire ne ſont que la moindre partie de la *déclamation.* Son expreſſion dépend de la ſituation, du choix des mots, du ſentiment qu'ils renferment, de l'ame & de la vérité qu'y met l'artiſte en les prononçant. Qu'un beau vers ſoit *déclamé* ſur les mêmes tons, ou chanté ſur les mêmes notes par deux acteurs, l'un habile & l'autre médiocre, celui-ci n'obtiendra aucun effet, là où l'autre en a fait beaucoup. Qu'au contraire deux acteurs également intelligens déclament ce même vers avec des accents différens, mais pourtant convenables au perſonnage, ils cauſeront tous deux une ſenſation égale par des moyens oppoſés. Que de même deux compoſiteurs différens revêtent ce même vers de formes mélodiques tout à fait diſſemblables, bien rendu par un bon acteur, il n'en produira pas moins tout ſon effet.

Cahuzac finit par dire : « L'effort du génie a été « d'abord de trouver le chant propre à la langue « & au genre.... » & il en attribue le mérite à Lulli. C'étoit le préjugé de ſon temps. Je ne ſaurois être de ſon avis. Le récitatif inventé par Lulli, avoit le défaut d'offenſer la proſodie dans toutes les finales, d'être néceſſairement traînant, de quelque manière qu'on l'exécutât, & d'avoir des formes trop ſoutenues, trop approchantes du chant proprement dit. Préciſément parce que le récitatif n'eſt pas ſuſceptible d'expreſſion, il faut éviter de lui en donner aucune, pour laiſſer à l'acteur toute liberté à cet égard. Tel eſt le récitatif italien, qui n'eſt qu'une véritable mélopée. Dans la révolution muſicale qui s'eſt opérée en france, la première réforme a porté ſur le récitatif. Celui des italiens a ſervi de modèle; mais en en prenant l'eſprit, on ne devoit peut-être pas en copier les inflexions. Le récitatif italien contient les accens propres à la langue, à la *déclamation* italienne, c'étoit la *déclamation* françoiſe qu'il falloit tâcher d'imiter dans le récitatif françois. (Voyez *Récitatif.*)

(*M. Framery.*)

DÉCLAMATION NOTÉE. (Cet article tiré de l'ancienne Encyclopédie, eſt de feu Duclos de l'académie françoiſe & hiſtoriographe de france. On y reconnoîtra la pénétration, les connoiſſances & la droiture d'eſprit que cet objet épineux exigeoit & qui ſe ſont remarquer dans tous les ouvrages que

Digitized by Google

ſeu Duclos a publiés : elles y ſont ſouvent révnies à beaucoup d'autres qualités qui paroîtroient dépacées dans cet article; car il eſt un ton propre à chaque matière.)

L'éclairciſſement que je vais donner ſur la *déclamation notre*, dépend de l'examen de pluſieurs points; & pour procéder avec plus de méthode & de clarté, il eſt néceſſaire de définir, & d'analyſer tout ce qui peut y avoir rapport.

: LA DECLAMATION théâtrale étant une imitation de la *déclamation* naturelle, je définirai ſeulement celle-ci : c'eſt une affection ou modification que la voix reçoit, lorſque nous ſommes émus de quelque paſſion, & qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même manière que la diſpoſition des traits de notre viſage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expreſſion de nos ſentimens eſt de toutes les langues; & pour tâcher d'en connoître la nature, il faut, pour ainſi dire, décompoſer la voix humaine & la conſidérer ſous divers aſpects.

1°. Comme un ſimple ſon, tel que le cri des enfans.

2°. Comme un ſon articulé, tel qu'il eſt dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.

4°. Dans la *déclamation*, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le ſon & la ſubſtance même de la voix; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

La voix conſidérée comme un ſon ſimple, eſt produite par l'air chaſſé des poumons, & qui ſort du larynx par la fente de la glotte; & il eſt encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapiſſent l'intérieur de la bouche & le canal du nez.

La voix qui ne ſeroit qu'un ſimple cri, reçoit en ſortant de la bouche, deux eſpèces de modifications qui la rendent articulée, & ſont ce qu'on nomme la *parole*.

Les modifications de la première eſpèce produiſent les voyelles, qui dans la prononciation dépendent d'une diſpoſition fixe & permanente de la langue, des levres & des dents. Ces organes modifient par leur poſition, l'air ſonore qui ſort de la bouche; & ſans diminuer la viteſſe, changent la nature du ſon. Comme cette ſituation des organes de la bouche, propre à former les voyelles, eſt permanente, les ſons voyelles ſont ſuſceptibles d'une durée plus ou moins longue, & peuvent recevoir tous les degrés d'élévation & d'abaiſſement, poſſibles : ils ſont même les ſeuls qui les reçoivent; & toutes les variétés, ſoit d'accent dans la prononciation ſimple, ſoit d'intonation muſicale dans le chant, ne peuvent tomber que ſur les voyelles.

Les modifications de la ſeconde eſpèce, ſont celles que reçoivent les voyelles par le mouvement ſubit & inſtantané des organes mobiles de la voix, c'eſt-à-dire de la langue vers le palais ou vers les dents, & par celui des levres. Ces mouvemens produiſent les conſonnes, qui ne ſont que de ſimples modifications des voyelles, & toujours en les précédant.

C'eſt l'aſſemblage des voyelles & des conſonnes mêlées ſuivant un certain ordre, qui conſtitue la parole ou la voix articulée.

La parole eſt ſuſceptible d'une nouvelle modification qui en fait la voix de chant. Celle-ci dépend de quelque choſe de différent du plus ou du moins de viteſſe, & du plus ou du moins de force de l'air qui ſort de la glotte & paſſe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puiſque cette variété ſe remarque dans les accens de la prononciation du diſcours ordinaire. Ces différens tons ou accens dépendent uniquement de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte.

En quoi conſiſte donc la différence qui ſe trouve entre la parole ſimple & la voix de chant?

Les anciens muſiciens ont établi, après Ariſtoxène; (*Elément. har.*) 1°. que la voix de chaot paſſe d'un degré d'élévation ou d'abaiſſement à un autre degré, c'eſt-à-dire, d'un ton à l'autre par SAUT, ſans parcourir l'intervalle qui les ſépare; au lieu que celle du diſcours s'élève et s'abaiſſe par un mouvement continu : 2°. que la voix de chant ſe ſoutient ſur le même ton, conſidéré comme un point indiviſible, ce qui n'arrive pas dans la ſimple prononciation.

Cette marche par ſauts & avec des repos, eſt en effet celle de la voix de chant. Mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une *Déclamation* tragique qui admettoit le paſſage par ſaut d'un ton à l'autre, & le repos ſur un ton. On remarque la même choſe dans certains orateurs. Cependant cette *Déclamation* eſt encore différente de la voix de chant.

M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſſion & de recherche, la plus grande connoiſſance de la Phyſique, de l'Anatomie et du jeu mécanique des parties du corps, avoit particulièrement porté ſon attention ſur les organes de la voix. Il obſerve 1°. que tel homme dont la voix de la parole eſt déplaiſante, a le chant très-agréable, ou au contraire. 2°. Que ſi nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoiſſance que nous ayons de ſa voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à ſa voix de chant.

Digitized by Google

M. Dodart, en continuant ſes recherches découvrit que dans la voix de chant, il y a de plus que dans celle de la parole un mouvement de tout le larynx, c'eſt-à-dire, de cette partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte, qui en enveloppe & qui en ſoutient les muſcles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx aſſis & en repos ſur ſes attaches dans la parole, & ce même larynx ſuſpendu ſur ſes attaches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut ſe comparer aux mouvemens des oiſeaux qui planent, ou des poiſſons qui ſe ſoutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns & les nageoires des autres paroiſſent immobiles à l'œil, elles ſont de continuelles vibrations; mais ſi courtes & ſi promptes qu'elles ſont imperceptibles.

Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la ſimple parole. L'ondulation ſoutenue & modérée dans les belles voix, ſe fait trop ſentir dans les voix chévrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe confondre avec les cadences & les roulemens, qui ſe font par des changemens très-prompts & très délicats de l'ouverture de la glotte, & qui ſont compoſés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

La voix, ſoit du chant, ſoit de la parole, vient toute entière de la glotte, pour le ſon & pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx : elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé, que la voix de chant conſiſte dans la marche par ſaut d'un ton à un autre, dans le ſéjour ſur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité de la voix & la ſubſtance même du ſon.

Après avoir conſidéré la voix dans le ſimple cri, dans la parole & dans le chant, il reſte à l'examiner par rapport à la *Déclamation* naturelle, qui doit être le modèle de la *Déclamation* artificielle, ſoit théâtrale, ſoit oratoire.

La *Déclamation* eſt, comme nous l'avons déja dit, une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorſque paſſant d'un état tranquille à un état agité, notre ame eſt émue de quelque paſſion ou de quelque ſentiment vif. Ces changemens de la voix ſont involontaires; c'eſt-à-dire, qu'ils accompagnent néceſſairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une ſituation par la force de l'imagination ſeule.

La queſtion ſe réduit donc actuellement à ſavoir, 1°. Si ces changemens de voix, expreſſifs des paſſions, ſont ſenſibles ſeulement dans les différens degrés d'élévation & d'abaiſſement de la voix, & ſi en paſſant d'un ton à l'autre, elle marche par progreſſion ſucceſſive & continue, comme dans les accens ou intonations proſodiques du diſcours ordinaire, ou ſi elle marche par ſauts comme le chant.

2°. S'il ſeroit poſſible d'exprimer par des ſignes ou notes, ces changemens expreſſifs des paſſions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *Déclamation*, ſuppoſe que ſes inflexions ſont du genre des intonations muſicales, dans leſquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, & qu'il eſt très-poſſible de les exprimer par les notes ordinaires de la muſique, dont il faudroit tout au plus changer la valeur; mais dont on conſerveroit la proportion & le rapport.

C'eſt le ſentiment de l'abbé du Bos, qui a traité cette queſtion avec plus d'étendue que de préciſion. Il ſuppoſe que la *Déclamation* naturelle a des tons fixes & ſuit une marche déterminée; mais ſi elle conſiſtoit dans des intonations muſicales & harmoniques, elle ſeroit fixée & déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre, que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même juſteſſe, l'un nous laiſſe froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins ſonore, nous émeut & nous tranſporte; les exemples n'en ſont pas rares; il eſt encore à propos d'obſerver que la *déclamation* ſe marie plus difficilement avec la voix de chant, qu'avec celle de la parole.

L'on en doit conclure, que l'expreſſion dans le chant eſt quelque choſe de différent du chant même & des intonations harmoniques, & que ſans manquer à ce qui conſtitue le chant, l'acteur peut ajouter l'expreſſion, ou y manquer.

Il ne faut pas conclure de là que toute ſorte de chant ſoit également ſuſceptible de toutes ſortes d'expreſſions. Les acteurs intelligens n'éprouvent que trop qu'il y a des chants très beaux en eux-mêmes, qu'il eſt preſqu'impoſſible de ployer à une *déclamation* convenable aux paroles.

Nous pouvons encore remarquer, que dans la *déclamation* tragique, deux acteurs jouent le même morceau d'une manière différente, & nous affectent également; le même acteur joue le même morceau différemment avec le même ſuccès, à moins que le caractère propre du perſonnage ne ſoit fixé par l'hiſtoire, ou dans l'expoſition de la pièce. Si les inflexions expreſſives de la *déclamation* ne ſont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant, ſi elles ne conſiſtent ni dans l'élévation, ni dans l'abaiſſement de la voix, ni dans ſon renflement & ſa diminution, ni dans ſa lenteur & ſa rapidité, non plus que dans les repos & dans les ſilences; enfin ſi la *déclamation* ne réſulte pas de l'aſſemblage de toutes ces choſes, quoique la plupart l'accompagnent, il faut donc que cette expreſſion dépende de quelque autre choſe, qui affectant le ſon

Digitized by Google

même de la voix, la met en état d'émouvoir & de transporter notre ame.

Les langues ne ſont que des inſtitutions arbitraires, que de vains ſons pour ceux qui ne les ont pas appriſes. Il n'en eſt pas ainſi des inflexions expreſſives des paſſions, ni des changemens dans la diſpoſition des traits du viſage : ces ſignes peuvent être plus ou moins forts, plus ou moins marqués; mais ils forment une langue univerſelle pour toutes les nations; l'intelligence en eſt dans le cœur, dans l'organiſation de tous les hommes. Les mêmes ſignes du ſentiment, de la paſſion, ont ſouvent des nuances diſtinctives qui marquent des affections différentes ou oppoſées. On ne s'y méprend pas; on diſtingue les larmes que la joie fait répandre, de celles qui ſont arrachées par la douleur.

Si nous ne connoiſſons pas encore la nature de cette modification expreſſive des paſſions qui conſtitue la *déclamation*, ſon exiſtence n'en eſt pas moins conſtante : peut-être en découvrira-t-on le mécaniſme.

Avant M. Dodart on n'avoit jamais penſé au mouvement du larynx dans le chant, à cette oſcillation du corps même de la voix. La découverte que M. Ferrein a faite depuis, des rubans membraneux dans la production du ſon & des tons; fait voir qu'il reſte des choſes à trouver ſur les ſujets qui ſemblent épuiſés. Sans ſortir de la queſtion préſente, y a-t-il un fait plus ſenſible, & dont le principe ſoit moins connu, que la différence de la voix d'un homme & de celle d'un autre; différence ſi frappante, qu'il eſt auſſi facile de les diſtinguer que les phyſionomies.

L'examen dans lequel je ſuis entré fait aſſez voir que la *déclamation* eſt une modification de la voix diſtincte du ſon ſimple, de la parole & du chant, & que ces différentes modifications ſe réuniſſent ſans s'altérer. Il reſte à examiner s'il ſeroit poſſible d'exprimer par des ſignes ou notes, ces inflexions expreſſives des paſſions.

Quand on ſuppoſeroit, avec l'abbé du Bos, que ces inflexions conſiſtent dans les différens degrés d'élévation & d'abaiſſement de la voix, dans ſon renflement & ſa diminution, dans ſa rapidité & ſa lenteur, enfin dans les repos placés entre les membres des phraſes, on ne pourroit pas encore ſe ſervir des notes muſicales

La facilité qu'on a trouvée à noter le chant, vient de ce qu'entre toutes les diviſions de l'octave on s'eſt borné à ſix tons fixes & déterminés, ou douze ſemitons, qui en parcourant pluſieurs octaves, ſe répètent toujours dans le même rapport, malgré leurs combinaiſons infinies. (M. Burette a montré que les anciens employoient pour marquer les tons du chant, juſqu'à 1620 caractères, auxquels Gui d'Arezzo a ſubſtitué un très-petit nombre de notes, qui par leur ſeule poſition ſur une eſpèce d'échelle, deviennent ſuſceptibles d'une infinité de combinaiſons. Il ſeroit encore très-poſſible de ſubſtituer à la méthode d'aujourd'hui une méthode plus ſimple, ſi le préjugé d'un ancien uſage pouvoit céder à la raiſon : ce ſeroient les muſiciens qui auroient le plus de peine à l'admettre, & peut-être à la comprendre.) Mais il n'y a rien de pareil dans la voix du diſcours, ſoit tranquille, ſoit paſſionnée; elle marche continuellement dans des intervalles incommenſurables, & preſque toujours hors des modes harmoniques : car je ne prétends pas qu'il ne puiſſe quelquefois ſe trouver dans une *déclamation* chantante & vicieuſe, & peut-être même dans le diſcours ordinaire, quelques inflexions qui ſeroient des tons harmoniques; mais ce ſont des inflexions rares, qui ne rendroient pas la continuité du diſcours ſuſceptible d'être notée.

L'abbé du Bos dit avoir conſulté des muſiciens, qui l'ont aſſuré que rien n'étoit plus facile que d'exprimer les inflexions de la *déclamation* avec les notes actuelles de la muſique; qu'il ſuffiroit de leur donner la moitié de la valeur qu'elles ont dans le chant, & de faire la même réduction à l'égard des meſures. Je crois que l'abbé du Bos & ces muſiciens n'avoient pas une idée nette & préciſe de la queſtion. 1°. Il y a pluſieurs tons qui ne peuvent être coupés en deux parties égales. 2°. On doit faire une grande diſtinction entre des changemens d'inflexions ſenſibles & des changemens appréciables : tout ce qui eſt ſenſible n'eſt pas appréciable, & il n'y a que les tons fixes & déterminés qui puiſſent avoir leurs ſignes; tels ſont les tons harmoniques; telle eſt à l'égard du ſon ſimple l'articulation de la parole.

Lorſque je communiquai mon idée à l'Académie, M. Freret l'appuya d'un fait qui mérite d'être remarqué. Arcadio Huangh, Chinois de naiſſance, & très-inſtruit de ſa langue, étant à Paris, un habile muſicien qui ſentit que cette langue eſt chantante, qu'elle eſt remplie de monoſyllabes dont les accens ſont très-marqués pour en varier & déterminer la ſignification, examina ces intonations, en les comparant au ſon fixe d'un inſtrument. Cependant il ne put jamais venir à bout de déterminer le degré d'élévation ou d'abaiſſement des inflexions chinoiſes. Les plus petites diviſions du ton, telles que l'eptaméride de M. Sauveur, ou la différence de la quinte juſte à la quinte tempérée pour l'accord du clavecin, étoient encore trop grandes, quoi que cette eptaméride ſoit la quarante-neuvième partie du ton, & la ſoixième du comma : de plus, la quantité des intonations chinoiſes varioit preſque à chaque fois que Huangh les répétoit; ce qui prouve qu'il peut y avoir encore une latitude ſenſible entre des inflexions très-délicates, & qui cependant ſont aſſez diſtinctes pour exprimer des idées différentes.

S'il n'eſt pas poſſible de trouver dans la proportion harmonique des ſubdiviſions capables d'exprimer les intonations d'une langue, telle que la chinoiſe, qui nous paroit très-chantante; où trouveroit-on des

Digitized by Google

ſubdiviſions pour une langue preſque monotone comme la notre?

La comparaiſon qu'on fait des prétendues notes de la *déclamation* avec celles de la chorégraphie d'aujourd'hui, n'a aucune exactitude, & appuie même mon ſentiment. Toutes nos danſes ſont compoſées d'un nombre de pas aſſez borné, qui ont chacun leur nom, & dont la nature eſt déterminée. Les notes chorégraphiques montrent au danſeur quel pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire ſur le terrain; mais c'eſt la moindre partie du danſeur: ces notes ne lui apprendroit jamais à faire les pas avec grace, à régler les mouvemens du corps, des bras, de la tête en un mot, toutes les attitudes convenables à ſa taille, à ſa figure, & au caractère de ſa danſe.

Les notes déclamatoires n'auroient pas même l'utilité médiocre qu'ont les notes chorégraphiques. Quand on accorderoit que les tons de la *déclamation* ſeroient déterminés & qu'ils pourroient être exprimés par des ſignes; ces ſignes formeroient un dictionnaire ſi étendu, qu'il exigeroit une étude de pluſieurs années. La *déclamation* deviendroit un art encore plus difficile que la muſique des anciens, qui avoit 1620 notes. Auſſi Platon veut-il que les jeunes gens, qui ne doivent pas faire leur profeſſion de la muſique, n'y ſacrifient que trois ans.

Enfin cet art, s'il étoit poſſible, ne ſerviroit qu'à former des acteurs froids, qui par l'affectation & une attention ſervile défigureroient l'expreſſion que le ſentiment ſeul peut inſpirer; ces notes ne donneroient ni la fineſſe, ni la délicateſſe, ni la grace, ni la chaleur, qui ſont le mérite des acteurs & le plaiſir des ſpectateurs.

De ce que je viens d'expoſer, il réſulte deux choſes: l'une eſt l'impoſſibilité de noter les tons déclamatoires, comme ceux du chant muſical, ſoit parce qu'ils ne ſont pas fixes & déterminés, ſoit parce qu'ils ne ſuivent pas les proportions harmoniques, ſoit enfin parce que le nombre en ſeroit infini. La ſeconde eſt l'inutilité dont ſeroient ces notes, qui ſerviroient tout au plus à conduire des acteurs médiocres, en les rendant plus froids qu'ils ne le ſeroient en ſuivant la nature.

Il reſte une queſtion de fait à examiner: ſavoir ſi les anciens ont eu des notes pour la *déclamation*. Ariſtoxène dit qu'il y a un chant du diſcours qui naît de la différence des accens; & Denis d'Halicarnaſſe, nous apprend que chez les Grecs, l'élevation de la voix dans l'accent aigu & ſon abaiſſement dans le grave, étoient d'une quinte entière, & que dans l'accent circonflexe, compoſé de deux autres, la voix parcouroit deux fois la même quinte en montant & en deſcendant ſur la même ſyllabe.

Comme il n'y avoit preſque aucun mot qui n'eût ſon accent, ces élévations & abaiſſemens continuels d'une quinte, devoient rendre la prononciation grecque aſſez chantante. Les Latins avoient ainſi que les Grecs, (Cic. *orat.* 57, quint. *l.* IX) les accens aigu, grave & circonflexe, & ils y joignirent encore d'autres ſignes, propres à marquer les longues, les brèves, les repos, la ſuſpenſion, l'accélération, &c. Ce ſont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des ſiècles poſtérieurs, qu'on a priſes pour celles de la *déclamation*.

Cicéron, en parlant des accens, emploie le terme général de *ſonus*, qu'il prend encore dans d'autres acceptions.

On ignore quelle étoit la valeur des accens chez les Latins; mais l'on ſait qu'ils étoient, comme les Grecs, fort ſenſibles à l'harmonie du diſcours, ils avoient des longues & des brèves; les premières, en général, doubles des ſecondes dans leur durée, & ils en avoient auſſi d'indéterminées, *irrationales*. Mais nous ignorons la valeur de ces durées, & nous ne ſavons pas davantage ſi dans les accens l'on parroit d'un ton fixe & déterminé; comme l'imagination ne peut jamais ſuppléer au défaut des impreſſions reçues par les ſens, on n'eſt pas plus en état de ſe repreſenter des ſons qui n'ont pas frappé l'oreille, que des couleurs qu'on n'a pas vues, ou des odeurs & des ſaveurs qu'on n'a pas éprouvées. Ainſi, je doute fort que les critiques qui ſe ſont le plus enflammés ſur le mérite de l'harmonie des langues grecque & latine, aient jamais eu une idée bien reſſemblante des choſes dont ils parloient avec tant de chaleur. Nous ſavons qu'elles avoient une harmonie; mais nous devons avouer qu'elles n'ont plus rien de ſemblable, puiſque nous les prononçons avec les intonations & les inflexions de notre langue naturelle, qui ſont très-différentes.

Je ſuis perſuadé que nous ſerions fort choqués de la véritable proſodie des anciens, mais comme en fait de ſenſation, l'agrément & le déſagrément dépendent de l'habitude des organes, les Grecs & les Romains pouvoient trouver de grandes beautés dans ce qui nous déplairoit beaucoup.

Cicéron dit que la *déclamation* met encore une nouvelle modification dans la voix, dont les inflexions ſuivoient les mouvemens de l'ame. (*Orat.* n°. 16) *Vocis mutationes ſequi ſolent quos animorum, qui maximè voce moventur;* & il ajoute qu'il y a une eſpèce de chant dans la recitation animée du ſimple diſcours. *Eſt enim in dicendo cantus obſcurior.*

Mais cette proſodie qui avoit quelques caractères du chant, n'en étoit pas un véritable, quoi qu'il y eût des accompagnemens de flûtes; ſans quoi il faudroit dire que Caius Gracchus haranguoit en chantant, puiſqu'il avoit derrière lui une eſclave qui régloit ſes tons avec une flûte. Il eſt vrai que la *déclamation* du théâtre, *modulatio ſcenica*, avoit pénétré dans la tribune, & c'étoit un vice que Cicéron & Quintilien après lui, recommandoient d'éviter. Ce-

Digitized by Google

pendant on ne doit pas s'imaginer que Gracchus eût dans ſes harangues un accompagnement ſuivi. La flûte, ou le *tonorion* de l'eſclave ne ſervoit qu'à ramener l'orateur à un ton modéré, lorſque la voix montoit trop haut, ou deſcendoit trop bas. Ce flûteur qui étoit caché derrière Gracchus, *qui ſtaret occulté poſt ipſum*, n'étoit vraiſemblablement entendu que de lui, lorſqu'il falloit donner ou rétablir le ton. Cicéron, Quintilien & Plutarque, ne nous donnent pas une autre idée de l'uſage du tonorion. *Quo illum aut remiſſum excita et, aut à contentione revocaret.* Cic. L. III, de orat. *Cui canenti conſiſtens poſt eum muſicus fiſtulâ, quam tonorion vocant, modos quibus decet intenderet inflectebat.* Quintil. *lib.* I, *c.* x. Il paroit que c'eſt le diapaſon d'aujourd'hui.

« Caius Gracchus l'orateur, qui étoit de nature » homme âpre, véhément & violent en façon de » dire, avoit une petite flûte bien accommodée, » avec laquelle les muſiciens ont accoutumé de con- » duire tout doucement la voix du haut en bas, » & du bas en haut, par toutes les notes, pour en- » ſeigner à entonner. & ainſi comme il haranguoit, » il y avoit l'un de ſes ſerviteurs, qui étant debout » derrière lui, comme il ſonnoit un peu du ton en » parlant, lui entonnoit un ton plus doux & plus » gracieux, en le retirant de ſon exclamation, & » lui ôtant l'âpreté & l'accent colérique de la voix. « Plutarque, dans ſon traité *Comment il faut retenir la colère*, traduct. d'Amyot.

Les flûtes du théâtre pouvoient faire une ſorte d'accompagnement ſuivi, ſans que la *récitation* fut un véritable chant. « Il ſuffiſoit qu'elle en eût quelques caractères Je crois qu'on pourroit prendre un parti moyen entre ceux qui regardent la *déclamation* des anciens, comme un chant ſemblable à nos opéras, & ceux qui croient qu'elle étoit du même genre que celle de notre théâtre.

Après tout ce que je viens d'expoſer, je ne ſerois pas éloigné de penſer que les Romains avoient un art de noter la prononciation plus exactement que nous ne la marquons aujourd'hui. Peut-être même y avoit-il des notes pour indiquer aux acteurs commençans les tons qu'ils devoient employer dans certaines impreſſions, parce que leur *déclamation* étoit accompagnée d'une baſſe de flute, & qu'elle étoit d'un genre abſolument différent de la nôtre. L'acteur pouvoit ne mettre guère plus de ſa part dans la récitation, que nos acteurs n'en mettent dans le récitatif de nos opéras.

Ce qui me donne cette idée, car ce n'eſt pas un fait prouvé; c'eſt l'état même des acteurs à Rome: ils n'étoient pas, comme chez les Grecs, des hommes libres qui ſe deſtinoient à une profeſſion qui chez eux, n'avoit rien de bas dans l'opinion publique, et qui n'empêchoit pas celui qui l'exerçoit de remplir des emplois honorables. A Rome, ces acteurs étoient ordinairement des eſclaves étrangers, ou nés dans l'eſclavage: ce ne fut que l'état vil de la perſonne qui avilit cette profeſſion. Le latin n'étoit pas leur langue maternelle, & ceux qui étoient nés à Rome ne devoient parler qu'un latin altéré par la langue de leurs pères & de leurs camarades. Il falloit donc que les maîtres qui les dreſſoient pour le théâtre, commençaſſent par leur donner la vraie prononciation, ſoit par rapport à la durée des meſures, ſoit par rapport à l'intonation des accens; & il eſt probable que dans les leçons qu'ils leur donnoient à étudier, ils ſe ſervoient des notes dont les grammairiens poſtérieurs ont parlé. Nous ſerions obligés d'uſer des mêmes moyens, ſi nous avions à former pour notre théâtre un acteur normand ou provençal, quelque intelligence qu'il eut d'ailleurs. Si de pareils ſoins ſeroient néceſſaires pour une proſodie auſſi ſimple que la nôtre, combien en devoit on prendre avec des étrangers, pour une proſodie qui avoit quelques-uns des caractères du chant? Il eſt aſſez vraiſemblable, qu'outre les marques de la prononciation régulière, on devoit employer pour une *déclamation* théâtrale, qui avoit beſoin d'un accompagnement des notes pour les élevations & les abaiſſemens de voix d'une quantité déterminée, pour la valeur préciſe des meſures, pour preſſer ou ralentir la prononciation, l'interrompre, l'entrecouper, augmenter ou diminuer la force de la voix, &c.

Voilà quelle devoit être la fonction de ceux que Quintilien nomme *artifices pronunciandi*. Mais tous ces ſecours n'ont encore rien de commun avec la *déclamation*, conſidérée comme étant l'expreſſion des ſentimens & de l'agitation de l'ame; cette expreſſion eſt ſi peu du reſſort de la nôtre, que dans pluſieurs morceaux de muſique, les compoſiteurs ſont obligés d'écrire en marge dans quels caractères ces morceaux doivent être exécutés. La parole s'écrit, le chant ſe note, mais la *déclamation* expreſſive de l'ame ne ſe preſcrit point: nous n'y ſommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les paſſions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu, qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions. *Si vis me flere, dolendum eſt, &c.*

A l'égard de la ſimple récitation, celle des Romains étant ſi différente de la nôtre, ce qui pouvoit être d'uſage alors, ne pourroit s'employer aujourd'hui. Ce n'eſt pas que nous n'ayons une proſodie à laquelle nous ne pourrions manquer ſans choquer ſenſiblement l'oreille: un acteur ou un orateur qui emploieroit un *é* fermé bref au lieu d'un *é* ouvert long, révolteroit un auditoire, & paroîtroit étranger au plus ignorant des auditeurs, inſtruit par le ſimple uſage; car l'uſage eſt le grand maître de la prononciation, ſans quoi les règles ſurchargeroient inutilement la mémoire.

Je crois avoir montré à quoi pouvoit ſe réduire les prétendues notes déclamatoires des anciens, & la vanité du ſyſtême propoſé à notre égard. En recon-

Digitized by Google

noiſſant les anciens pour nos maîtres & nos modèles, ne leur donnons pas une ſupériorité imaginaire. Le plus grand obſtacle pour les égaler, eſt de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préſerver également de l'ingratitude & de la ſuperſtition littéraire.

Nos qui ſequimur probabilia, nec ultra id quod veriſimile occurrit progredi poſſumus, & refellere ſine pertinaciâ & refelli ſine iracundiâ parati ſumus. Cic. *Tuſcul.* 2. (*Duclos.*)

DÉCLAMATION. D'après la définition très-courte & très-juſte de Rouſſeau, on peut conſidérer dans la *déclamation* muſicale deux parties très-diſtinctes, dont l'une regarde le compoſiteur, & l'autre le chanteur, ou l'exécutant.

1. Le devoir du compoſiteur ſe modifie de deux manières, ſelon qu'il met ſur des paroles ou une mélodie meſurée comme dans les airs, ou une mélodie libre, comme dans le récitatif.

Dans les airs, il doit, autant qu'il eſt poſſible, ſans nuire à la beauté du chant, être fidèle aux lois de la *déclamation*, & rendre par les inflexions & le nombre *l'accent grammatical & l'accent oratoire.* C'eſt par le nombre, ou ce qui eſt la même choſe, par les diverſes valeurs des notes, qu'il rend l'accent grammatical; & par les inflexions ou les différentes intonations de la voix, qu'il obſerve l'accent oratoire.

Dans une langue telle que la nôtre, où la quantité n'eſt pas invariablement déterminée, on ſent que le compoſiteur eſt moins gêné par l'obſervation du premier de ces deux accens que par celle du ſecond. Nous avons peu de ſyllabes brèves qui ne ſe prêtent à l'être un peu plus ou un peu moins dans le chant; & il en eſt ainſi des longues. Pourvu qu'entre les longues & les brèves il y ait une différence ſenſible, & que des notes de l'une de ces deux valeurs ne ſoient pas miſes ſur des ſyllabes de l'autre, cela ſuffit dans les airs, ou dans la mélodie meſurée, & les convenances de la *déclamation* n'y exigent ni une brièveté, ni une longueur abſolue.

L'accent oratoire y eſt plus difficile & plus eſſentiel à obſerver. Pour être dans ſes airs fidèle à cette partie importante de la *déclamation* muſicale, il ne faut pas ſeulement que le compoſiteur connoiſſe bien ſon art, il faut encore qu'il ait une ame ſenſible & mobile, qui éprouve tour à-tour les affections qu'il veut peindre; on ne ſauroit trop le redire, c'eſt lorſqu'il ſera touché lui-même, qu'il trouvera des ſons capables de toucher les autres; c'eſt alors que ſes airs, ſans ceſſer d'être chantans, réguliers, habilement conduits, ſeront en même temps parfaitement *déclamés.*

Dans le récitatif, la gêne impoſée par l'obſervation de l'accent grammatical diſparoît preſque entièrement, puiſque cette gêne réſulte de la meſure & de ſes ſubdiviſions ou temps, & que dans le récitatif il n'y a point de meſure fixe, point de temps déterminés; que le compoſiteur ſe borne à déſigner par différentes valeurs de notes, la quantité relative des ſyllabes, en laiſſant au chanteur le ſoin de modifier, juſqu'à un certain point, cette quantité, ſelon les différens degrés de lenteur ou de rapidité que celui-ci juge à propos de donner à ſon débit.

Mais quoique les inflexions de voix & les tours de chant propres au récitatif, paroiſſent infiniment bornés, c'eſt là ſur-tout que le muſicien doit ſcrupuleuſement obſerver l'accent oratoire. C'eſt principalement en cela que conſiſte la *déclamation* muſicale. Vous entendez un récitatif ſavamment modulé, richement accompagné, coupé de belles ritournelles: vous l'admirez; votre oreille eſt ſatisfaite; mais votre cœur n'eſt point touché; vous vous apercevez toujours qu'on chante, vous n'entendez point là de vraie *déclamation.* C'eſt qu'on renfle les ſons quand il faudroit ſe faire entendre à peine, que la voix s'élève quand elle devroit deſcendre, qu'elle s'abaiſſe quand la paſſion devroit la porter dans les cordes hautes, qu'elle monte & deſcend par ſauts, au lieu de reſter paiſiblement en place, ou répète inſipidement les mêmes notes, à l'inſtant où l'agitation du perſonnage devroit preſque à chaque ſyllabe la faire monter ou deſcendre.

C'eſt du récitatif paſſionné, où tous ces défauts ſont évités, où brillent toutes les perfections contraires, c'eſt de cette *déclamation* ſublime que les Italiens ont les premiers conçu l'idée, & qu'ils ont fourni les plus excellens modèles. Quelques-uns de leurs maîtres vivans ont ajouté aux richeſſes de la mélodie & de l'accompagnement dans les airs, les duos & les autres morceaux meſurés, mais non pas dans la partie de la ſcène; & l'on doit convenir qu'après les beaux récitatifs de Vinci, de Galuppi, de Jomelli, de Trajetta, il ne reſtoit plus rien à ajouter à la *déclamation* tragique.

Le mélange adroit des modulations douces & des tranſitions hardies; des notes précipitées ou ralenties à propos; des intonations, procédant par intervalles diſtans ou rapprochés, ſelon le ſentiment à peindre; des paſſages où la ſeule voix ſe fait entendre, & de ceux où elle eſt tantôt ſoutenue, tantôt ſuppléée par l'orcheſtre; l'art de couper quelquefois le récitatif par des traits de chant meſuré; celui de ménager par degrés une chaleur d'expreſſion toujours croiſſante, & d'amener une exploſion terrible; ce ſont là les reſſorts de la *déclamation* muſicale, que l'on trouve employés avec la profuſion la plus riche, ſur-tout dans les partitions de Jomelli & de Trajetta, ſon imitateur.

Après eux, quels pas la *déclamation* a-t-elle faits, ſoit en Italie, ſoit dans les diverſes contrées de l'Europe, où tous les genres de muſique vocale ne ſont que des imitations de la muſique italienne? parmi toutes

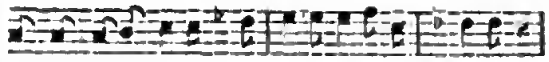
toutes les créations dont on a voulu chez nous faire honneur à M. Gluck, on cite particulièrement cette *déclamation* nouvelle, dont il n'avoit, diſoit-on, trouvé le modèle nulle part. L'ignorance des François en muſique, ne permit pas de lui diſputer cette invention; mais ceux à qui étoient familiers les bons ouvrages des compoſiteurs ultramontains, ne virent dans cette partie des ſiens, que l'heureux emploi de ce qu'il avoit appris de ces grands maîtres. Je parle ici de la belle *déclamation* d'Orphée, d'Alceſte, de pluſieurs ſcènes d'Iphigénie, & non pas de cette *déclamation* bâtarde, moitié récitatif & moitié chant, qu'il adopta dans quelques autres opéras & ſur tout dans Armide. Pour celle-là, je ne ſais ſi l'invention lui en appartient; mais je ſais bien quel ſupplice elle fait éprouver aux oreilles délicates, & dans quelles ennuyeuſes biſarreries elle a entraîné ſes mal-adroits imitateurs. (Voyez *Récitatif*.)

2. Conſidérée relativement à l'acteur, la *déclamation* muſicale peut fournir des obſervations, mais ſeroit difficilement ſoumiſe à des règles. « L'expérience nous montre, dit fort bien M. Duclos, dans l'article ci-deſſus, que de deux acteurs qui chantent les mêmes morceaux avec la même juſteſſe, l'un nous laiſſe froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins ſonore, nous émeut & nous tranſporte. » Cette différence très-ſenſible dans les airs, l'eſt bien plus encore dans le récitatif. Dans les premiers, la durée des notes, leur rapport avec les paroles & avec l'accompagnement, ſont fixés auſſi invariablement que leur intonation, & ſi la voix qui les exécute eſt juſte & belle, ſi la partie de la *déclamation* qui appartient au compoſiteur eſt bien achevée, ces airs ont encore, il eſt vrai, plus ou moins d'effet, ſelon le plus ou le moins de talent de l'acteur pour la *déclamation*, mais ils produiſent toujours une partie de cet effet, & l'on ne peut du moins ſe méprendre ſur leur caractère.

Mais le récitatif eſt pour ainſi dire tout entier à la merci des acteurs. J'ai dit plus haut, que le compoſiteur laiſſe à leur diſpoſition le ſoin de modifier juſqu'à un certain point, la valeur & la quantité des ſyllabes, & qu'il ſe borne à en déſigner la durée relative, par différentes valeurs de notes. Ainſi le même morceau de récitatif, exécuté par deux acteurs différens, devient plus ou moins lent, plus ou moins rapide, & reçoit par conſéquent deux modifications très-déciſives pour l'effet qu'il doit produire. En ſuppoſant même que ces deux acteurs donnent aux notes le même degré de lenteur ou de brièveté, il reſtera encore entre eux une différence plus eſſentielle, ſi l'un ne fait que les chanter, & ſi l'autre les *déclame*.

Prenons pour exemple ce trait ſi ſimple & ſi touchant de Didon,

Ma ſœur, embraſſez-moi je



vais trouver enfin le re pos après tant d'alarmes.

Qu'il ſoit chanté par une actrice ordinaire dont la voix ſoit juſte & jolie, mais qui ne trouve pas dans ſon ame le ſecret d'une *déclamation* pathétique, nous ſerons émus ſans doute; nous le ſerions, même en n'entendant que les paroles, dans la ſituation intéreſſante où elles ſont placées; nous le ſerons encore par les inflexions expreſſives & naturelles qu'a ſu y donner le compoſiteur, & par la juſteſſe qu'il a miſe dans la partie de la *déclamation* qui dépendoit de lui; mais cette émotion ſera légère, ſi la jolie voix ne ſait que chanter, & ſi nous entendons toujours, ſur ces touchantes paroles, les notes *la ut*, *ut ſi ut la*, &c.

Qu'une véritable actrice, qu'une Sainte-Huberti vienne enſuite réciter ces deux mêmes vers, notre émotion ſera profonde, nos larmes couleront en abondance. Qu'aura-t-elle donc fait pour produire, avec les mêmes moyens apparens, une impreſſion ſi différente? Elle n'aura pas changé une ſeule note; mais elle les aura fait toutes diſparoître ſous l'accent d'une *déclamation*, d'autant plus déchirante, qu'elle eſt ſimple & vraie comme les vers qu'elle exprime, & comme le ſentiment renfermé dans ces vers. En prononçant *ma ſœur*, elle ſaura donner à ce nom ſi doux l'accent & l'expreſſion de la nature: la rapidité preſqu'inarticulée qu'elle mettra dans ces deux mots, *embraſſez-moi*, ſera ſentir l'effort qu'elle fait ſur elle-même, & tout ce qu'a de doux & d'amer pour elle cet embraſſement qui ſera le dernier. *Je vais trouver enfin*, continue-t-elle; & dans ces paroles elle met une nuance de réſolution & de courage; mais comment rendre la manière dont elle exprime le *repos* qu'elle veut paroître eſpérer? ou plus tôt, comment ne pas entendre que ce repos funeſte eſt celui de la mort? Enfin ſa voix s'élevant avec peine, & retombant tout-à-coup ſur ces mots: *après tant d'alarmes*, nous dit que ſon ame eſt affaiſſée ſous le poids de ſes maux, & ramène pour ainſi dire nos penſées ſur tout ce qu'elle a ſouffert.

Tout cela n'explique point ce qu'il faut faire pour atteindre à une déclamation auſſi parfaite; mais des règles vagues & inſuffiſantes le diroient encore moins, & ne vaudroient pas le ſouvenir de cet excellent modèle. S'il y a un moyen pour apprendre à l'imiter, c'eſt d'abandonner, pour ainſi dire, toutes les idées de l'art, & de revenir aux élémens de la *déclamation* naturelle, qui n'eſt autre choſe, ſelon Duclos, qu'*une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorſque paſſant d'un état tranquille à un état agité, notre ame eſt émue de quelque paſſion ou de quelque ſentiment vif*; ou bien, peut-on ajouter, lorſqu'après ces agitations, elle revient à un état doux & tranquille.

Voilà ce que fait la nature; voici par quel point de contact l'art communique avec elle, & va juſqu'à prendre ſa place. « Ces changemens de la voix, con-

tinue le même auteur, ſont involontaires, c'eſt-à-dire, qu'ils accompagnent néceſſairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, *en nous pénétrant d'une ſituation par la force de l'imagination ſeule.* »

C'eſt cette faculté de ſe pénétrer preſque à volonté d'une ſituation quelconque, c'eſt cette ſoupleſſe d'imagination, jointe à une grande ſenſibilité d'ame & à un organe flexible qui en exprime tous les mouvemens, c'eſt cette réunion rare de qualités naturelles qui rend un acteur, en général, capable de bien déclamer. L'acteur lyrique doit y joindre une telle habitude du chant, une intonation ſi libre des notes les plus rapides, que la muſique devienne pour lui un véritable langage, & dans ſa bouche le même accent, la même impreſſion des mouvemens de l'ame, que la ſimple parole.

En un mot, parler en chantant, c'eſt-à-dire, s'exprimer en ſons appréciables & avec autant de vérité que l'acteur le plus conſommé le fait par les ſons de la voix parlée, voilà tout le ſecret du petit nombre de chanteurs & de cantatrices qui peuvent faire entendre ſur nos théâtres une belle *déclamation* muſicale.

(*M. Ginguené.*)

DÉCOMPTER. *v. n* C'eſt un des mots négligés par Rouſſeau dans ſon dictionnaire, quoique depuis long-temps il ſoit d'uſage en muſique. Lorſqu'en ſolfiant, la voix ne peut ſaiſir un intervalle un peu éloigné, il faut *décompter*, c'eſt à-dire, faire paſſer la voix par tous les degrés qui ſéparent cet intervalle, depuis la note d'où l'on part, juſqu'à celle où l'on veut arriver. Par exemple, dans la gamme d'*ut*, ſi du *ſol* que tient ma voix, je veux deſcendre ſur un *re*, & que mon oreille ne me rapelle pas la diſtance de cet intervalle, je *décompte*, & je dis, *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, en donnant à chacune de ces cordes la juſte intonation qu'elle doit avoir. Le ſon du *re* étant une fois trouvé, je remonte au *ſol* pour redeſcendre enſuite d'un ſeul ſaut ſur ce *re*, dont l'impreſſion ſubſiſte encore dans mon oreille. De même en montant; ſi d'un *ut*, je ſuis incertain pour aller trouver un *la*, je n'ai qu'à *décompter* ainſi : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*; *ut*, *la*.

Ce mot commence à ſe perdre aujourd'hui, parce qu'on néglige ce qu'il exprime. Comme on n'enſeigne plus guére la muſique ſans le ſecours d'un inſtrument, & particuliérement du clavecin, quand l'élève eſt incertain de l'intonation, le maître impatient, trouve plus court de lui faire entendre la note qu'il cherche, que de la lui laiſſer trouver lui-même en *décomptant*. L'élève, de ſon côté, ſe prête volontiers à ce qui favoriſe ſa pareſſe, & lui épargne la peine de paſſer par des intonations intermédiaires, dont il n'eſt ſouvent pas plus ſûr que de celle de l'intervalle deſiré.

Cette peine, cependant, eſt avantageuſe; car ce qui n'en coûte aucune, s'imprime bien moins avant dans la mémoire que ce qui n'y eſt entré qu'avec effort. C'eſt ce qui rend utile la méthode de *décompter*.

L'art de *décompter* eſt celui qu'on apprend dans les premières leçons du ſolfege, où, partant de la tonique, on enſeigne à l'écolier à trouver par l'échelle, & enſuite d'un ſeul ſaut; tous les intervalles de l'octave; cette méthode devroit être pratiquée plus long-temps, & en nommant à l'élève, non pas les notes, mais les intervalles. Ce n'eſt pas la diſtance d'*ut* à *la* qu'il eſt eſſentiel de connoître, mais celle d'une ſixte majeure, parce qu'alors cette ſixte ſe reconnoîtra dans toutes les gammes & dans tous les modes. (V. *ſolfier.*)

(*Framery.*)

DÉCOUSU. *adj.* Ce terme appartient également à la rhétorique & à la muſique : il s'applique au ſtyle. On dit qu'un ſtyle eſt *découſu*, quand les idées raſſemblées par le compoſiteur manquent entre elles de liaiſon, quand elles ſont incohérentes & diſparates, quand le ſujet en un mot eſt mal conduit. (Voyez *Conduite.*) Ce n'eſt pas que deux idées très-oppoſées ne puiſſent paroître enſemble dans le même morceau; mais alors leur liaiſon naît de leur oppoſition même. La négligence du rhythme eſt ſur tout ce qui rend le ſtyle *découſu*. Ce défaut eſt auſſi le propre des auteurs qui, avec peu d'imagination, enfantent péniblement leur muſique phraſe à phraſe, & à des intervalles éloignés. Leur ame, qui ne peut plus retrouver la même ſituation, ne produit que des penſées détachées, qui ne peuvent jamais bien s'amalgamer. Chaque phraſe aura, ſi l'on veut, l'expreſſion juſte de chaque vers, mais le tout manquera d'enſemble & d'unité. (Voyez l'excellent article de *Rouſſeau* au mot *Deſſein.*)

C'eſt cette unité qu'offenſe le compoſiteur, qui dans un air, au lieu de rendre l'expreſſion générale du ſentiment qui doit animer le perſonnage, s'attache à peindre tous les mots. Il produira de l'effet néanmoins, parce que des penſées fortes émeuvent toujours, mais il n'aura point atteint le véritable but de l'art. On ſait bien qu'un orateur véhément, énergique, peut, du haut de la tribune, remuer l'ame de ſes auditeurs par un diſcours plein de traits vigoureux & ſaillans, quoi qu'inconſéquent, contradictoire & *découſu*. Il entraîne les eſprits faciles à ſéduire, avant que la lente raiſon ait eu le temps de les éclairer; mais un moment de réflexion ſuffit pour détruire toute cette illuſion; comme les vrais principes de l'éloquence ſont bien connus parmi nous, cet échafaudage n'a pas un ſuccès durable, & ce diſcours dépourvu de liaiſon & de logique, eſt bientôt réduit à ſa juſte valeur.

Si nous étions auſſi éclairés en muſique, beaucoup de morceaux qui ont excité l'enthouſiaſme,

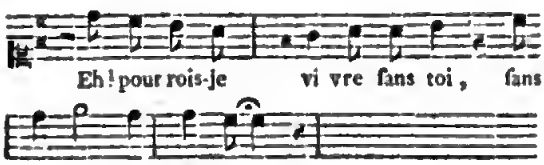
Digitized by Google

& qu'on a comblés d'éloges, ne paroîtroient pas, peut-être, auſſi dignes d'admiration. J'oſerai en citer un exemple, & le prendre dans l'*Alceſte* de Gluck, celui de nos compoſiteurs qui a le plus réuſſi par la force des penſées, mais dont le ſtyle me paroît le plus *découſu*. Je m'attends bien à trouver nombre de contradicteurs; mais l'Encyclopédie n'eſt pas un ouvrage du moment: peut-être qu'un jour notre nation, qui marche lentement dans la carrière des arts, mais qui finit toujours par arriver au but plus ſurement que toute autre, ſentira mieux le prix de cette unité ſur laquelle elle ſe montre ſi indifférente aujourd'hui.

L'air que je veux citer, commence par une phraſe iſolée, & dont l'analogue ne ſe retrouvera plus dans le reſte du morceau.

Je ne remarquerai point que la ſeconde partie de la première meſure, toute compoſée de doubles croches, oblige à en précipiter les paroles, ou à chanter cette meſure plus lentement que les ſuivantes; mais j'obſerverai qu'il ne ſe trouve pas une ſeule double croche ailleurs.

J'obſerverai encore que cette phraſe eſt de deux meſures, & que la ſuivante eſt de trois. (Voyez *rhythme*.)



1°. La première phraſe a commencé par un frappé, par une note tenue; celle-ci commence ſur un levé, & par quatre notes égales.

2°. La phraſe poétique eſt ſuſpendue après le ſecond vers,

Eh! pourrois-je vivre ſans toi!

la phraſe muſicale ne l'eſt point. Aſſurément, il n'y a pas de bon déc'amateur qui ne ſît un repos très-ſenſible après ce vers, pour mieux faire reſſortir le redoublement d'expreſſion du vers ſuivant.

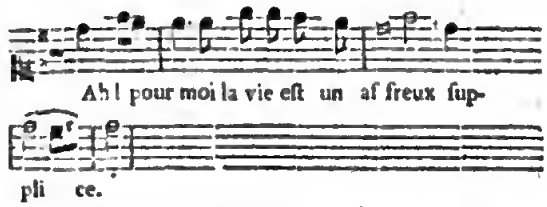
3°. La troiſième meſure offre une forme toute différente des autres, elle eſt compoſée d'une blanche en ſyncope entre deux noires. On ne retrouve pas non plus la pareille dans tout le chant de l'air, mais on retrouve cette forme dans les ritournelles. Ces ritournelles n'ont donc annoncé qu'une ſeule meſure, & ne ſont point analogues avec tout ce qui conſtitue le morceau.

4°. La phraſe finit par une moitié de vers.

Sans toi cher Admète.

Il en réſulte une cacophonie déſagréable, en ce que le premier vers étant féminin, cet hémiſtiche également féminin ne rime point avec lui. Les oreilles ſenſibles doivent être choquées de cette diſcordance. Je conviens que le poète partage la faute; ſon ſens eſt abſolument fini au premier hémiſtiche, & le ſecond qui le termine ſe lie avec le vers ſuivant. Ces enjambemens ne peuvent ſe ſupporter; & quand un poète ignorant en muſique ſe les permet, le compoſiteur doit les réprouver.

5°. Le petit bout de ritournelle qui a ſéparé le premier vers du ſecond, eſt compoſé de groupes de notes par leſquelles l'auteur a voulu exprimer les ſoupirs d'Alceſte. Cette idée eſt juſte, mais il falloit la ſuivre; elle eſt employée auſſi de la ſeconde phraſe à la troiſième, & elle ne reparoît plus. La première fois on entend deux de ces ſoupirs, on en entend trois la ſeconde.



Nous avons vu que la première phraſe eſt de deux meſures, la ſeconde de trois; celle-ci eſt de quatre. Elle ne s'accorde pas plus pour la forme avec les ſuivantes, qu'avec les précédentes. On voit qu'à chaque vers, à chaque mot, l'auteur a changé d'idées. Par la rapidité des notes de la première meſure, il a voulu peindre l'abandon d'Alceſte; il a mis une exploſion de ſentiment ſur le mot *cher Admète*, & tout-à-coup ſon attention s'eſt portée ſur l'expreſſion du mot *affreux*, qu'il rend par une modulation inattendue.

Je ne pouſſerai pas plus loin cet eſamen, qu'on peut ſuivre aiſément la partition ſous les yeux. Tout ce morceau eſt fait de la même manière; on n'y voit pas une phraſe qui correſponde à l'autre, & qui préſente la moindre idée d'unité. Ceux qui ne voient dans la muſique que ces expreſſions partielles, me ſemblent bien loin des véritables procédés de cet art; d'ailleurs ne ſentent-ils pas, qu'ôter à la mélodie ſes formes régulières, c'eſt comme ſi on ôtoit à la poéſie la verſification. La correſpondance exacte de toutes les parties, eſt ce qui conſtitue la beauté dans les arts: on l'exige dans la peinture, dans l'architecture, dans la poéſie; la muſique ſeroit donc le ſeul art qui n'en eût pas beſoin! Elle lui eſt au con-

tième expérience.) Tous les ſons du clavecin ordinaire, frappés à la fois, forment une horrible cacophonie. Le ſyſtême naturel eſt donc le plus conſonnant, le plus harmonieux. Eſt-il auſſi le plus facile dans la pratique? (Voyez mes art. *Clavier*; *Clef*, *Clef tranſpoſée*, *Fugue*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

DEIOS. Nom d'un air, ou nom de flûte des Grecs. (*M. de Caſtilhon.*)

DÉMANCHER. *v. n.* C'eſt ſur les inſtrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, &c. ôter la main gauche de ſa poſition naturelle pour l'avancer ſur une poſition plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez *poſition*.) Le compoſiteur doit connoître l'étendue qu'a l'inſtrument ſans *démancher*, afin que, quand il paſſe cette étendue & qu'il *démanche*, cela ſe faſſe d'une manière praticable. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMANDE. *ſ. f.* ou *propoſition*. On appelle quelquefois ainſi dans une fugue, ou dans tout autre morceau où l'imitation eſt employée, le ſujet que l'on propoſe à imiter; & la phraſe qui y correſpond ſe nomme réponſe. Cette phraſe propoſée ſe nomme auſſi le *ſujet*, le *deſſein*, le *motif*, &c. En italien, la *Guida*. (Voyez *Imitation*.) (*M. Framery.*)

DEMI-BATON. On appelle quelquefois le bâton de deux meſures, *demi-bâton*, à cauſe qu'il eſt tant en valeur qu'en figures, la moitié du *bâton*, proprement dit, qui vaut quatre meſures. (Voyez *bâton*.) (*M. de Caſtilhon.*)

DEMI-DESSUS. Quelques muſiciens ont appelé ainſi le *deſſus*. (Voyez *Deſſus*.) (*M. de Caſtilhon.*)

DEMI-JEU. *A-demi-jeu*, ou ſimplement *A demi*. Terme de muſique inſtrumentale qui répond à l'italien, *ſotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* & le *doux*. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-MESURE. *ſ. f.* Eſpace de temps qui dure la moitié d'une meſure. Il n'y a proprement de *demi-meſures* que dans les meſures dont les temps ſont en nombre pair: car dans la meſure à trois temps, la première *demi-meſure* commence avec le temps fort, & la ſeconde à contre-temps, ce qui les rend inégales. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-MESURE. Dans une muſique bien cadencée, c'eſt-à-dire marquant bien la meſure, une *demi meſure* eſt un temps de la meſure à deux temps: elle en vaut deux dans la meſure à quatre. Pour cela, il faut que chaque temps, dans une meſure quelconque, ſoit formé par un ſon fondamental: que la meſure à deux temps ſoit formée de deux ſons fondamentaux, l'un impair, qui produit le levé, l'autre pair, qui produit le frappé: la meſure à trois temps de deux ſons impairs, le premier pair par rapport au ſecond, mais impair par rapport au dernier temps de la meſure antécédente; le ſecond impair & levé par rapport au dernier qui eſt pair, & qui répond au frappé. De même la meſure à quatre temps, a trois ſons fondamentaux impairs & un pair. (Voyez mon art. *baſſe-fond*, n°. III.) Je diſtingue, comme on voit, la meſure des notes compriſes entre les barres. Le repos ſuppoſe la marche; le frappé ſuppoſe le levé. Les Grecs, ſenſibles & délicats, avoient leur tétracorde, c'eſt-à-dire, leur gamme, compoſée d'après cette obſervation: *ſi*, *ut*; *re mi*, 15, 16, 18, 20, ou 15, 16, 9, 10, c'eſt-à-dire, levé, frappé. (Voyez mon art. *baſſe fond*, n°. III.) Je ne dis pas qu'ils aient fait cette obſervation: les inventeurs, ou plutôt les obſervateurs du tétracorde grec, trouveront ce chant, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, tout fait ſur la baſſe-fond., *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez *Quaternaire*.)

Les Grecs, dira-t-on, ne ſentirent pas la néceſſité de faire précéder le levé par le frappé, puiſqu'ils ajoutèrent le *la* proſlambanomène à leur ſyſtême général? Oui, à leur ſyſtême, & non pas à leur tétracorde. A leur ſyſtême, afin d'en compléter le diſdiapaſon, c'eſt-à-dire, les deux octaves, leur ſyſtême commençant au grave, par un *ſi*, & finiſſant à l'aigu, par un *la*. D'ailleurs, ſi cette objection détruiſoit la juſteſſe & la ſolidité de mon principe, j'en ſerois quitte pour refuſer nettement aux Grecs, l'honneur de l'invention de leur tétracorde. (Voyez mon art. *Genre*.)

Dans la muſique moderne, il faut bien ſe garder de confondre meſure avec cadence. De la muſique exactement toiſée, meſurée, on en trouve outre meſure: de la muſique cadencée (je parle de l'harmonie, car le goût ſeul dicte des chants qui le ſont parfaitement) il ne faut pas eſpérer d'en entendre, tant que les compoſiteurs n'auront pas d'autres rudiments de muſique que ceux qu'on leur a mis entre les mains, qu'ils conſultent & qu'ils communiquent à leurs élèves. (Voyez mon art. *meſure*.) Pour donner de la cadence à l'harmonie, c'eſt-à-dire, pour la faire ſentir dans toutes les parties, il faudroit connoître les accords correſpondans au levé; ceux qui répondent au frappé; ceux qui terminent la phraſe, ceux qui ne ſont qu'en marquer les différens membres. (Voyez mon art. *fondamental* & *ponctuer*.) C'eſt ce qu'ignorent parfaitement la majeure partie des harmoniſtes, qu'on réduiroit à un ſilence abſolu, ſi on leur ôtoit leur clavecin, c'eſt-à-dire, leur tatonnement. (*M. l'abbé Feytou.*)

DEMI-PAUSE. *ſ. f.* Caractère de muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *fig.* 133, *pl. de muſ.* & qui marque un ſilence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-meſure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des meſures de différentes valeurs, & que celle de la *demi-pauſe* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une meſure que quand la meſure entière vaut une ronde; à la différence de

Digitized by Google

la pauſe entière qui vaut toujours exactement une meſure grande ou petite. (Voyez *Pauſe.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-QUART de *meſure*, (Voyez *Demi ſoupir.*)

DEMI-SOUPIR. Caractère de muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *fig.* 134, *pl. de muſ* & qui marque un ſilence dont la durée eſt égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un ſoupir. (Voyez *Soupir.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant de la demi-meſure par rapport à la meſure.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* DEMI-TEMPS. Rouſſeau a dit de la *demi-meſure*, par rapport à la meſure, qu'il n'en pouvoit exiſter que dans les meſures, où les temps ſont en nombre pair, & cela eſt ſenſible. Le nombre trois n'eſt pas diviſible par moitié ſans fraction; & comme les meſures ne ſe diviſent que par les temps, une meſure à trois temps ſeroit donc compoſée de deux portions, dont l'une ne contiendroit qu'un temps, & l'autre en contiendroit deux, ce qui ne ſeroit pas une diviſion égale & par conſéquent des demi-meſures: mais cela n'eſt pas applicable aux temps, qui ſe diviſent très-bien par moitié.

Il eſt probable que Rouſſeau a voulu parler des temps compoſés de trois notes, comme le ſont ceux de la meſure à $\frac{6}{8}$. Alors il ne devoit pas craindre de ſe répéter, pour ſe faire entendre d'une manière claire; car en tranſportant au *demi temps*, comme il le propoſe, ce qu'il a dit de la demi-meſure, il en réſulteroit » qu'il n'y a proprement de *demi-temps* que dans les » meſures dont les temps ſont en nombre pair: » Ce qui n'eſt pas vrai. Il auroit du dire.:

Il n'y a proprement de *demi-temps* que dans ceux qui ſont compoſés de notes en nombre pair, car dans les trioles & dans les temps de la meſure à $\frac{6}{8}$, formés de trois notes, on ne peut trouver de *demi-temps*, le nombre trois n'étant pas diviſible ſans fraction.

(*M. Framery.*)

DEMI-TEMPS. « Il ne faut point appliquer au *demi-* » *temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant » de la demi-meſure, par rapport à la meſure. » Chaque temps d'une meſure quelconque doit porter ſur un ſon fondamental. A l'égard des parties égales ou inégales d'un ſeul temps, elles doivent être formées des harmoniques du ſon fondamental de ce temps. Exemple. (Voyez la table de la *génerat. harm.* col. I, II, III, IV.)

Il n'eſt même pas néceſſaire de choiſir, comme je l'ai fait, deux notes d'un temps impair, puiſqu'on a la liberté de parcourir tous les harmoniques d'un ſon fondamental pendant ſa réſonnance, & alors on peut ſauver ſeulement la note de la plus grande valeur de cette tirade, ou la dernière, lorſqu'elles ſont toutes d'égale valeur, ou les faire ſauver toutes ſur une tirade correſpondante; c'eſt de cette dernière manière qu'on pratique la ſalvation des accords arpégés.

(*M. l'abbé Feytou.*)

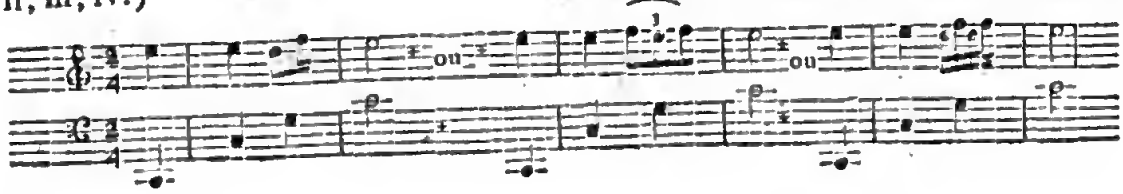
DEMI-TON. Intervalle de muſique valant à-peu-près la moitié d'un ton, & qu'on appelle plus communément *ſemi-ton.* (Voyez *ſemi-ton.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DESCENDANT. Marche *deſcendante.* C'eſt celle d'un chant qui procède de l'aigu au grave. Tels étoient, ſuivant l'auteur du mémoire ſur la muſique des anciens, Paris, 1770, les chants grecs, & ſpécialement celui de leurs tétracordes, que l'on doit entonner en deſcendant de la note à l'hypate; faire le contraire, « c'eſt à-peu-près interpréter de l'hébreu ou du ſy- » riaque, en le liſant à l'européenne, je veux dire de « gauche à droite. » Mém. cité p. 106.

2°. L'auteur prétend qu'il étoit impoſſible à Rameau de découvrir le principe du tétracorde en l'entonnant, comme il a fait, du grave à l'aigu. « Si le » haſard eût fait entonner à Rameau le tétracorde, » comme le chantoient les grecs, en deſcendant, il » eût ſurement été pénétré de l'impreſſion du mode » mineur de *la*, ou même de celle du mode mineur de » *mi*, ſelon le degré d'attention qu'il eût donné à ſon » chant. » Je ne copie pas ce qui ſuit, parce qu'il me paroit totalement oppoſé aux idées que nous attachons à ces mots: *mode majeur* & *mode mineur.* (*Ibidem.*)

3°. Après avoir eſſayé au commencement de ſon mémoire, de concilier le ſyſtême diatonique grec avec la baſſe fondamentale de Rameau (avertiſſement, p. XVI.) L'auteur nie formellement que l'harmonie ſoit entrée pour quelque choſe dans la formation du tétracorde. « Si cela ne gênoit pas un compoſiteur, je » voudrois lui donner la baſſe grecque à faire au té- » tracorde *mi, re, ut, ſi.* Il ſe ſouviendra que chaque » note de ce chant ne peut former contre la baſſe, que » la quarte, la quinte ou l'octave, car c'eſt là toute » l'harmonie des grecs. Ce ſont là tous leurs outils, » & un moderne peut encore aujourd'hui s'aſſurer par » lui-même de ce qu'il ſeroit poſſible de produire avec » ces outils. L'énumération que je viens d'en faire, » & qu'on trouve chez tous les auteurs grecs, met » aujourd'hui la queſtion ſur l'harmonie des anciens



Digitized by Google

» entre les mains du ſimple compoſiteur : il peut très-» aiſément la déciſer. Je répète ici les accords des » Grecs : la quarte, la quinte, l'octave & leurs ré-» pliqués, & ſur tout point de diſſonnances, ni de » ſuſpenſions, & par conſéquent point de préparation ou de réſolution exigées. » Mém. cité p. 196.

1°. Je conviens qu'il y a une différence entre un chant aſcendant & un chant deſcendant, ſur-tout entre la gamme aſcendante, & la même gamme priſe en deſcendant ; mais à l'avantage de quel chant eſt cette différence ? J'obſerverai d'abord à l'auteur du mémoire cité, que le premier mouvement fondamental, celui d'octave, (je prie l'auteur de lire mon art. *baſſe-fond.* n°. II.) ne produit que des ſalvations à l'aigu, c'eſt-à-dire, que tout ſon de la colonne impaire ſe réſout en montant, ſur le ſon le plus proche, dans la colonne paire adjacente ; donc la marche aſcendante eſt la plus naturelle.

2°. La gamme naturelle, la gamme harmonique n'a point d'harmonie dans le genre diatonique en deſcendant ; elle ne peut être abſolument accompagnée que d'accords parfaits majeurs, & conſéquemment par une muſique à tout orcheſtre. (Voyez mon art. *gamme*, *accompagnement des gammes.*) Donc la gamme diatonique deſcendante, donne un chant moins naturel que l'aſcendante ; car les chants les plus naturels ſont donnés par la baſſe fondamentale la plus ſimple, & par l'harmonie la plus naturelle, qui eſt ſans contredit, celle du genre diatonique.

3°. Aucun harmoniſte ne conviendra que la différence des marches d'un même chant, produiſe une différence de modes. S'il eſt démontré par Rameau, que la baſſe fondamentale du chant *fi*, *ut*, *re*, *mi*, eſt *fol*, *ut*, *fol*, *ut*, & appartient au mode d'*ut* ; il eſt inconteſtable que le chant *mi*, *re*, *ut*, *fi*, doit appartenir au même mode d'*ut*, quand même il n'auroit pas la même baſſe fondamentale, en deſcendant qu'en montant. Pourquoi cela ? c'eſt que deux ſons adjacens comme *mi*, *re*, ou *re*, *mi*, reproduiſent la même baſſe tonique, dans quelque ordre qu'on les prenne. (Voyez *Baſſe tonique.*)

4°. Si l'auteur veut me charger de faire la baſſe fondamentale du chant *fi*, *ut*, *re*, *mi*, je lui ferai une baſſe dans les rapports 1, 2, 3, 4, tout purs (Voyez mon art. *baſſe-fond.*, n°. IV, & *Quaternaire.*)

5°. Je conviens avec l'auteur du nombre des conſonnances grecques ; mais je ne conviens point que ces conſonnances ſoient *tous leurs accords parfaits, imparfaits & diſſonnans.* (Voyez *mémoire cité*, p. 196.) Cela peut être, mais je n'en ai encore vu la preuve nulle part.

6°. En ſuppoſant que les grecs n'aient point eu d'harmonie ; qui nous aſſurera qu'ils ſont les inventeurs de leurs tétracordes ? (je ne parle que du premier) et que les inventeurs de ce premier n'aient pas pris ce chant dans l'harmonie d'une baſſe fondamentale très-ſimple ? (V. mon art. *Genre* & *Quaternaire.*)

7°. Je ne terminerai pas cet article ſeulement par des doutes ſur le point en queſtion. Voici une déciſion irréfragable « On appelle *marche*, dit Ariſtide Quinti-» lien, édit. de Meibom, p. 19 & 29, une ſuite de » ſons qui procèdent par intervalles conjoints. Il y a » trois eſpèces de marches, la directe, la rétrograde » & la ſinueuſe. La directe, eſt celle qui va du *grave* » *à l'aigu*, la rétrograde va *en ſens contraire*, la ſinueuſe » va en tout ſens. » (*M. l'abbé Feytou.*)

DESCENDRE. *v. n.* C'eſt baiſſer la voix, *vocem remittere* ; c'eſt faire ſuccéder les ſons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela ſe préſente à l'œil par notre manière de noter.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DESSEIN. *ſ. m.* C'eſt l'invention & la conduite du ſujet, la diſpoſition de chaque partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'eſt pas aſſez de faire de beaux chants & une bonne harmonie ; il faut lier tout cela par un ſujet principal, auquel ſe rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il ſoit *un*. Cette unité doit règner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela ſe rapporte à une idée commune, qui le réuniſſe. La difficulté eſt d'aſſocier ces préceptes avec une élégante variété, ſans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le muſicien, auſſi bien que le poète & le peintre, peut tout oſer en faveur de cette variété charmante, pourvu que ſous prétexte de contraſte, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſſinés, des muſiques toutes hachées, compoſées de petits morceaux étranglés, & de caractère ſi oppoſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſtrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'eſt donc dans une diſtribution bien entendue, dans une juſte proportion entre toutes les parties que conſiſte la perfection du *deſſein*, & c'eſt ſur-tout en ce point que l'immortel Pergoleſe a montré ſon génie, ſon goût, & a laiſſé ſi loin derrière lui tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *Serva Padrona*, ſont dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvres de *deſſein* également parfaits.

Cette idée du *deſſein* général d'un ouvrage, s'applique auſſi en particulier à chaque morceau qui le compoſe. Ainſi l'on deſſine un air, un duo, un chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé ſon ſujet, on le diſtribue, ſelon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'eſprit des auditeurs, & qu'il ne ſe repréſente pourtant

jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'eſt une faute de *deſſein* de laiſſer oublier ſon ſujet; c'en eſt une plus grande de le pourſuivre juſqu'à l'ennui.
(*J. J. Rouſſeau.*)

Dessein. (ou plutôt *Deſſin.*) Pour rendre plus claire une diſtinction qui n'eſt qu'indiquée dans cet article de Rouſſeau, je dirai que *le deſſin* exiſte, ſoit dans chacune des parties d'un ouvrage lyrique, ſoit dans ſon enſemble.

L'ouvrage eſt compoſé d'actes & de ſcènes : les ſcènes le ſont de récitatif, de ſymphonie & d'airs à une ou pluſieurs voix.

La méthode que preſcrit Rouſſeau pour diſtribuer le ſujet d'un air proprement dit, d'un duo, ou d'un chœur, & pour en tracer le *deſſin*, eſt en quelque ſorte mécanique. Un motif heureux, ainſi répété dans les différentes parties & dans diverſes modulations, aſſez ſouvent pour que l'oreille ne l'oublie jamais, & avec aſſez de diſcrétion pour qu'elle ne s'en dégoûte pas, forme en effet un *deſſin* régulier, qui manque rarement ſon effet. C'eſt celui que le commun des auditeurs ſaiſit le plus facilement, & que les compoſiteurs ont le moins de mérite à ſuivre, attendu ſa facilité.

Il devient plus compliqué & demande plus d'art, lorſque le muſicien entreprend de traiter enſemble & d'entrelacer, dans le même morceau, deux ou trois ſujets différens. Il faut alors qu'il les faſſe entendre alternativement, de manière que l'un ne faſſe pas oublier l'autre, & qu'ils ſe faſſent mutuellement valoir. On peut citer pour exemple, dans la muſique inſtrumentale, l'ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck, & dans la vocale, l'air ſi connu de M. Piccinni: *Se'l ciel mi divide.* L'air & l'ouverture ſont compoſés preſque en entier de trois paſſages ou motifs que ces deux maîtres ont conduits avec un art d'autant plus admirable, qu'en ne paroiſſant occupés que des procédés de cet art, ils ont principalement réuſſi à peindre, l'un le caractère tantôt guerrier, tantôt plaintif, & quelquefois galant, de la pièce que ſon ouverture annonce, l'autre, les ſentimens de douleur, de déſeſpoir & d'abattement auxquels ſe livre tour-à-tour l'infortuné Cléofide. Ce ſont deux chefs-d'œuvres de *deſſin.*

Quelquefois un motif d'accompagnement eſt ſuivi preſque d'un bout d'un air à l'autre. Le *deſſin* en eſt alors aſſez difficile à conduire, de manière que le chant procède librement, & module ſans effort, de manière auſſi que cet accompagnement ne ſoit pas uniforme & ennuyeux; mais du reſte, l'imagination du compoſiteur y eſt exempte du travail de l'invention; ce motif une fois trouvé, ſe deſſine dans toutes les modulations; l'art ſeul opère, & le génie ſe repoſe. Jomelli fut en quelque ſorte l'inventeur de ce genre de *deſſin*, ce fut du moins le premier des grands maîtres d'Italie, qui en fit un fréquent uſage au théâtre. Il donnoit ordinairement aux morceaux de cette eſpèce, un caractère de grandeur & de force. Sacchini, en s'emparant aſſez ſouvent de cette partie de ſon ſtyle, lui donna des formes plus douces, plus moëlleuſes, & ſut en tirer preſque toujours une expreſſion tendre ou gracieuſe.

Mais le genre de *deſſin* qui exige le plus d'art & de génie, & celui dont on a le moins parlé, parce qu'il eſt le plus difficile à ſaiſir, qu'il échappe aux auditeurs comme aux compoſiteurs vulgaires, & que mettant, pour ainſi dire, tous ſes ſoins à diſparoître, il n'eſt connu que des initiés; c'eſt celui des morceaux de muſique vocale dont les paroles expriment pluſieurs ſentimens différens, & même oppoſés; où le compoſiteur, fidèle à les rendre en muſique, donne à chaque phraſe de ſon chant & de ſes accompagnemens, l'expreſſion propre à celle des vers, & d'où cependant il réſulte un enſemble parfait & un *deſſin* régulier. Il faut que chaque nouvelle phraſe du chant, quoique différente, conſerve de l'analogie avec celle qui la précède. Lorſqu'elle doit lui être abſolument oppoſée, pour éviter une diſparate choquante, il faut que l'accompagnement, en finiſſant la première phraſe, prépare l'oreille au motif de la ſeconde, ou déjà même le faſſe entendre; ainſi l'auditeur conduit ſucceſſivement de l'une à l'autre, goûte en même temps la juſteſſe de l'expreſſion & la régularité du *deſſin.*

Je ne craindrai pas d'avancer, que de tous les compoſiteurs modernes, M. Piccinni eſt celui qui a le mieux pratiqué cette partie ſecrette & preſque myſtérieuſe de l'art. On ne peut trop admirer l'adreſſe, & je dirois preſque la ſoupleſſe avec laquelle il ſe replie dans un cercle auſſi borné que celui d'un air, pour donner à chaque vers & ſouvent à chaque mot, ſon expreſſion particulière, ſans nuire à l'unité du *deſſin* général, pour donner aux mêmes paroles, lorſqu'il les répète, des nuances nouvelles, mais analogues à la première; pour donner à des ſentimens contraires, en ſe ſervant quelquefois des mêmes traits d'accompagnement ou de chant, leur oppoſition & leur contraſte.

A ne choiſir même des exemples que dans ſes opéra françois, on pourroit remplir des pages entières de citations. Mais qu'on ſe rappelle ſeulement le premier air de Didon:

Vaines frayeurs! ſombres préſages!
Ceſſez de troubler mon repos.

où ſe trouvent ces vers, qui auroient été l'écueil d'un artiſte médiocre:

Le ciel ne l'a pas ſans deſſein
Fait aborder ſur ce rivage:
Les vents, les flots & les orages,
N'ont fait qu'obéir au deſtin.

Ils ſont annoncés ſans affectation par un motif d'accompagnement qui ſort & ſe détache de la phraſe précédente,

précédente, & qui offre à l'oreille une imitation éloignée de ces objets phyſiques, ſans diſtraire le cœur du ſentiment que Didon exprime; de même que Didon prononce ces mots de *vents*, & d'*orages*, en laiſſant à l'orcheſtre le ſoin d'en rappeler le ſouvenir, & en n'exprimant elle-même que ſon amour & ſes eſpérances. Voyez enſuite par quels moyens ſimples & ingénieux à la fois, les premières paroles, *Vaines frayeurs, ſombres préſages!* ſont ramenées & exprimées de nouveau; comment elles reviennent encore, & ſe fondent avec de nouvelles nuances dans le *deſſin* de l'air.

Voulez-vous un exemple peut-être encore plus frappant? vous le trouverez dans cet air de ſon *Endymion*, que Diane chante au ſecond acte, & dont preſque chaque vers renferme un ſentiment différent, & ſembleroit exiger un motif nouveau, un chant & un accompagnement à part:

Ceſſe d'agiter mon ame,
Vengeance! amour ſans eſpoir! —
Faut-il éteindre ma flamme;
Ou céder à ſon pouvoir? —
Fuis, cruelle jalouſie! —
Amour! rends-moi mon amant. —
Qu'il tremble, s'il m'a trahie! —
En puniſſant ſa mémoire,
Je prépare ſon tourment.

Je n'examine pas ſi le poëte a eu tort ou raiſon d'accumuler dans le même air tant de mouvemens oppoſés, & de les rendre avec tant d'incohérence & de bizarquerie. Je dis ſeulement que cet air, tel qu'il eſt, ſembloit abſolument exclure l'unité de *deſſin*. Je n'en parle ici dans aucun détail; mais la partition eſt imprimée; on peut la conſulter: on reconnoîtra facilement dans ce morceau, & cette ſouplеſſe, dont a rien compoſiteur, peut-être, n'a poſſédé le ſecret au même degré que M. Piccinni, & cet art, qui loin d'éteindre le génie, ſemble lui donner plus de vigueur, en le conduiſant par des routes ſures, & le laiſſant marcher librement ſans lui permettre de s'égarer.

Ce ſeroit aſſez de ces deux exemples, (et combien d'autres on y pourroit joindre!) pour détruire toute cette prétendue doctrine de chants briſés, de motifs interrompus, de phraſes hachées, née de l'ignorance, adoptée & accréditée par elle, & qui ne tend à rien moins qu'à détruire ce que la muſique a de plus exquis, & ce qui ſur-tout lui mérite le nom d'art. Lorſque Rouſſeau écrivoit que le muſicien, auſſi bien que le poëte & le peintre, peut tout oſer en faveur de la variété, « pourvu, que ſous prétexte de contraſter, » on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſ» ſinés, des muſiques toutes hachées, compoſées de » petits morceaux étranglés, & de caractères ſi op» poſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſ» trueux. » Il ne prévoyoit pas que ce monſtre ſeroit un jour regardé comme un prodige, & qu'en défigurant l'une des parties les plus nobles & les plus importantes de l'art, qui eſt le *deſſin*, on paſſeroit pour créateur & pour le modèle des artiſtes.

Ce que j'ai dit du *deſſin* des airs, peut s'appliquer aux duos, aux trios, quatuors, &c. qui ne ſont autre choſe que des airs à pluſieurs voix, & qu'il eſt également néceſſaire de varier ſans incohérence, & de deſſiner régulièrement ſans uniformité.

Ces morceaux de muſique qui, détachés de la ſcène, font encore beaucoup d'effet, lorſqu'ils ont un mérite réel, indépendant du jeu des acteurs & de l'illuſion du théâtre, en font cependant bien davantage dans la ſcène même. Pour que cette ſcène obéiſſe à ſon tour aux règles du *deſſin*, il faut que les traits de ſymphonie, le récitatif, tantôt ſimple, tantôt accompagné ou obligé, & les morceaux de chant meſuré y ſoient liés & gradués, de ſorte qu'ils ſe faſſent valoir l'un l'autre, & qu'ils ne forment qu'un enſemble & un tout.

Les ſcènes doivent auſſi avoir entre elles une liaiſon & une gradation d'où ſe forme le *deſſin* de chacun des actes. Lorſqu'elles ne s'enchaînent pas bien dans le poëme, c'eſt au muſicien à y ſuppléer par quelque trait de ſymphonie qui rempliſſe le vide & ſerve de tranſition: c'eſt encore à lui d'annoncer les nouveaux perſonnages qui paroiſſent ſur la ſcène, par des ritournelles analogues à leur caractère & à leur ſituation. Si l'intérêt des ſcènes eſt bien ménagé, s'il va toujours en augmentant, le compoſiteur n'a qu'à ſe livrer à l'impulſion du ſujet, & à s'échauffer avec lui: il obſervera naturellement la gradation convenable; & le *deſſin* de ſon acte ſe trouvera parfait, ſans qu'il ait pour ainſi dire, ſongé à le deſſiner. Mais ſi cette gradation a été négligée par le poëte; ſi après des ſcènes fortes il en vient de froides & de languiſſantes, c'eſt encore à lui de corriger ce défaut, en ſe gardant bien d'outrer l'expreſſion forte des premières, & en relevant autant qu'il lui eſt poſſible, le ſtyle & le ton des autres.

Enfin, les actes doivent obſerver entre eux une progreſſion croiſſante, une oppoſition & une variété qui donnent au *deſſin* général de l'ouvrage les mêmes proportions en grand, qu'ont en petit les parties qui le compoſent. C'eſt de tous ces différens rapports que ſe forme cette unité, tant & ſi juſtement recommandée par Rouſſeau. Pergolèſe étoit ſon muſicien favori, & il cite trois de ſes ouvrages pour exemples de cette belle proportion entre toutes les parties. C'étoient à la vérité trois chef-d'œuvres, dont l'un (le *Stabat*,) n'a même pas encore été ſurpaſſé; mais depuis la *Serva Padrona*, l'opéra bouffon a pris un autre eſſor, & ſans négliger l'unité de *deſſin*, on y a joint d'autres qualités, telles que la force, la variété, l'étendue, qui rejettent bien loin du premier rang les opéras de Pergolèſe. Sa cantate d'*Orphée*, moins connue en France que ſes deux autres ouvrages, dut paroître en effet remarquable par la perfection du *deſſin*. Les trois morceaux de récitatif & les trois airs qui la compoſent, s'écriroient aujourd'hui d'un autre ſtyle, mais on leur donneroit difficilement une expreſſion plus juſte & un *deſſin* mieux entendu.

muſique ; celle qui règne au-deſſus de toutes les autres. C'eſt dans ce ſens qu'on dit dans la muſique inſtrumentale, *deſſus* de violon, *deſſus* de flûte ou de hautbois, & en général *deſſus* de ſymphonie.

Dans la muſique vocale, le *deſſus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Caſtrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le ſecond *deſſus*, s'appelle *bas-deſſus*, & l'on fait auſſi des récits à voix ſeule pour cette partie. Un beau *bas-deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les voix claires & aiguës ; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'opéra de Paris, une mademoiſelle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-deſſus*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Dessus. Il n'eſt pas exactement vrai de dire qu'en France on ne fait aucun cas des *bas-deſſus* : mais cette voix étant rare, on ne travaille guère pour elle ; & comme les chanteuſes qui ſe préſentent aux théâtres lyriques, ſont obligées de remplir des rôles déjà faits avant qu'on en faſſe qui leur ſoient propres, elles ne peuvent les exécuter qu'en cultivant les cordes aiguës de leur voix, & en négligeant les graves qui leur deviennent inutiles. C'eſt ce qui eſt arrivé à madame S. Huberty, qui avoit un très-beau *bas-deſſus* lorſqu'elle eſt entrée à l'opéra, & qui s'eſt vue forcée d'en altérer la beauté, pour adapter ſa voix à des rôles écrits beaucoup trop haut. Il n'en eſt pas de même en Italie, où les rôles ſont faits pour chaque individu ; où les compoſiteurs étudient avec ſoin les voix pour leſquelles ils doivent travailler, pour en faire valoir les cordes les plus belles. Les cantatrices qui ont un *bas-deſſus*, bien certaines de n'avoir à chanter que des airs convenables à ce genre de voix, ne s'attachent qu'à le perfectionner. On ne jouira jamais de cet avantage en France, où l'on n'a point pour la muſique le goût de la variété.

J'ajouterai à cet article, que les *bas-deſſus* en Italie, exécutés, ſoit par des femmes, ſoit par des *Caſtrati*, s'appellent plus ordinairement *contr'alti*, ce qui n'eſt pas du tout nos hautes-contres. (Voyez *Contralto.*) Le premier *deſſus* ſe dit *ſ. prano*, & le ſecond ou *bas-deſſus*, *ſecondo ſoprano*, ou *mezzo ſoprano*.

(*M. Framery.*)

Dessus Voyez *l'article précédent.* On dit d'une actrice de l'opéra & d'une chanteuſe de concert, c'eſt un beau *deſſus*, pour dire *une belle voix de deſſus.* Les chœurs des femmes à l'opéra ſont compoſés de *deſſus* & de *bas-deſſus ;* les premières ſont placées du côté du Roi, les autres du côté de la Reine. (Voyez *Chœur.*) La partie des *deſſus* à la chapelle du Roi, eſt chantée par des *Caſtrati.* (Voyez *Chanteur.*)

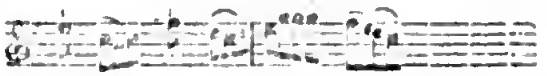
(*Cahuſac.*)

DÉTACHÉ. *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *détaché* tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les notes par des points alongés.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Détaché. ſe dit auſſi de quelques notes particulières, d'un trait de chant qui doivent être ſéparées des autres dans l'exécution, ou par le goſier pour la voix, ou par la langue pour les inſtrumens à vent, ou par l'archet pour les inſtrumens à corde. Il eſt oppoſé aux mots *lié*, ou *coulé.* Le *détaché*, en italien *ſtaccato*, ſe marque par un point, ou par une petite ligne verticale ſur la note qu'on veut ſéparer des autres, exemple :

(*M. Framery.*)



DÉTACHER. C'eſt ſéparer les notes dans l'exécution en produiſant un ſon ſec & dont on arrête les vibrations : on *détache* ſur les inſtrumens à cordes en donnant des coups d'archet légers & le levant à meſure ; ſur les inſtrumens à vent, par le moyen de la langue, lancée & retirée rapidement ; ſur les inſtrumens à touche, en levant promptement la main de deſſus les touches, mouvement qui fait retomber les étouffoirs ; ſur les inſtrumens pincés, comme la harpe, en étouffant d'une main, par la preſſion des cordes, les vibrations qu'on a produites de l'autre. On *détache* avec la voix, en donnant des coups de goſier ſecs, & en retenant ſubitement le ſon.

Lorſque le *détaché* tient à l'expreſſion, comme pour peindre la frayeur ou quelque autre ſentiment ſemblable, on l'écrit ordinairement par des ſilences d'un demi ou d'un quart de ſoupir. (Voyez *couper.*) Quand il n'eſt que d'agrément, comme dans les cordes aigues de quelques roulades, ou, pour la ſymphonie, quand les notes ſont trop rapides pour admettre des ſilences entre elles, ou enfin lorſque le ſilence qu'on exige doit être ſort peu ſenſible, on marque le *détaché* par des points alongés, comme le dit Rouſſeau.

(*M. Framery.*)

DÉTONNER. *v. n.* C'eſt ſortir de l'intonation ; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des intervalles, & par conſéquent chanter faux. Il y a des muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là ſont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire ; car pour ſortir du ton il faudroit y être entré. Chanter ſans clavecin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque ſûrs de ſe gâter l'oreille, & de *détonner.*

(*J. J. Rouſſeau.*)

DÉTONNER. Il y a plusieurs manières de *détonner*; c'eſt non-ſeulement chanter faux, prendre trop haut ou trop bas quelques-uns des ſons de la gamme, mais c'eſt encore ſaiſir ſi mal l'un des ſons de cette gamme, ou un paſſage de l'air, que l'on ſe trouve ſubitement entraîné dans une modulation tout-à-fait détournée, ſans pouvoir rentrer dans le ton. Il eſt poſſible, dans ce ſens, de *détonner* ſans même chanter faux; car on conçoit très-bien, que ſi dans un morceau l'on doit faire par exemple un ſaut de quarte, & qu'au lieu de la quarte on entonne la ſixte, on n'aura point chanté faux, puiſque dans la ſuppoſition on aura fait une ſixte très-juſte, mais on aura paſſé dans une gamme fort étrangère à celle que l'on doit parcourir. C'eſt à proprement ce que ſignifie le mot *détonner*, c'eſt-à-dire ſortir du *ton*. Cette manière de *détonner* ne peut venir que d'un défaut d'oreille.

Quant à celle qui ſe borne à altérer mal-à-propos les intervalles, en les prenant trop haut ou trop bas, elle dépend ſouvent beaucoup moins du défaut d'oreille, que des organes de la voix. On connoît d'excellens muſiciens, dont l'oreille eſt très-juſte, très-délicate, & qui chantent habituellement faux. C'eſt que leur voix eſt vacillante ou leur poitrine foible. S'ils ne donnent pas aſſez de ſouffle pour élever le ſon juſqu'à ſon juſte degré, ils reſtent en deſſous; ſi au contraire, dans la crainte de n'y pas arriver, ils pouſſent l'air avec trop de force, le ſon produit par cet effort ſe trouve plus haut qu'il ne devroit l'être, & dans les deux cas ils ont chanté faux. C'eſt là ce qui fait que quand on crie, quand on force ſa voix, on ne peut jamais être sûr de former des ſons juſtes.

Il faut donc, pour ſe rendre maître de ſa voix, en ménager le volume, de manière à ne fournir que la quantité de ſouffle néceſſaire à la juſteſſe, & ne jamais l'outrepaſſer.

Quant à ne pas chanter ſans clavecin, ce précepte n'eſt pas de rigueur: on peut chanter auſſi juſte avec tout autre inſtrument & même ſans inſtrument, pourvu qu'on ait la voix ferme & qu'on ne la fatigue pas. On pourroit même remarquer que le clavecin n'eſt pas pour la voix un guide fort fidèle, puiſque c'eſt un inſtrument eſſentiellement faux, altéré par le tempérament; mais comme nos oreilles ſe ſont accoutumées à ce ſyſtême, on peut permettre à la voix de s'y conformer, juſqu'à ce qu'un facteur habile ait trouvé le moyen de perfectionner les clavecins ſans en changer le doigter. Peut-être qu'une nouvelle révolution muſicale, en rectifiant nos oreilles & nos voix, corrigera quelque jour les vices de notre intonation, & nous rendra les ſons numériques de la nature.

(*M. Framery.*)

DEUX-QUARTS. Meſure qui contient deux noires, qui ſe marque $\frac{2}{4}$. (Voyez *Meſure.*)

(*M. de Caſtillon.*)

DIABLE. (*Cadence du*) Ce mot a été oublié à l'article *cadence*, pris dans le ſens de trille. C'eſt un trille en effet aſſez extraordinaire, & qui ne ſe pratique guère que ſur le violon. Il ſe fait en battant du petit doigt ſur une note tenue par l'annulaire, tandis que les deux premiers doigts exécutent différentes notes ſur la corde voiſine. Son extrême difficulté (qui l'a fait nommer *cadence du diable*) vient de la différence des mouvemens auxquels elle aſſujettit tous les doigts de la même main. Cette difficulté fait d'ailleurs à-peu-près tout ſon mérite.

On en attribue l'invention à Tartini. On prétend qu'il rêvoit un jour, que le *diable* lui donnant une leçon de violon, lui apprit à faire cette *cadence*; il en fit l'eſſai à ſon réveil, & en vint à bout. Nous donnons ce conte pour ce qu'il vaut, en obſervant que ſi le *diable* apprit à Tartini à faire une *cadence*, les anges, ſans doute, lui enſeignèrent à jouer l'adagio.

(*M. Framery.*)

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre, à une eſpèce de quatrième genre, qui conſiſte en certaines tranſitions harmoniques, par leſquelles la même note reſtant en apparence ſur le même degré, monte ou deſcend d'un comma, en paſſant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

Par exemple, ſur ce paſſage de baſſe $\overset{32}{fa}\ \overset{27}{re}$ dans le mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, tierce majeure de la première note, reſte pour devenir quinte de *re*: or la quinte juſte de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$ n'eſt pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainſi le muſicien qui entonne le *La* doit naturellement lui donner les deux intonations conſécutives $\overset{80}{la}\ \overset{81}{la}$, leſquelles diffèrent d'un comma.

De même dans la Polie d'Eſpagne, au troiſième temps de la troiſième meſure: on peut y concevoir que la tonique $\overset{80}{re}$ monte d'un comma pour former la ſeconde $\overset{81}{re}$ du mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené par ce paralogiſme muſical, par ce double emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de ſeptième diminuée *fol* dièſe, *fi*, *re*, *fa*, en accord de ſimple ſeptième *fol*, *fi*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *fol* dièſe au *fol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul; le *re* monte auſſi d'un mouvement *diacommatique* de $\overset{80}{re}$ à $\overset{81}{re}$; quoique la note le ſuppoſe permanent ſur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particulièrement lorſque la modulation paſſe ſubitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'adagio, ajoute M.

Serre, que les grand maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de tranſitions, ſi propre à donner à la modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIACOMMATIQUE. Le plus grand intervalle *diacommatique* eſt le demi-quart de ton qui ſépare le ſoixante-quatrième harmonique du ſoixante-cinquième. Son rapport eſt donc de 64 à 65. Le plus petit eſt de 127 à 128; car la gamme des tons commence au huitième harmonique d'un ſon fondamental quelconque, & finit au ſeizième; celle des demi-tons commence au ſeizième, & finit au trente-deuxième; celle des quarts de ton va du trente-deuxième au ſoixante-quatrième; celle des demi-quarts de ton commence donc au ſoixante-quatrième & finit au cent vingt-huitième. (Voyez *Table de la génér. harmon.* col. I.)

Le quart de ton eſt un intervalle ſenſible dans le chant, mais non pas le demi-quart. Il ſeroit donc poſſible d'exécuter au moins des paſſages enharmoniques, en graduant exactement les violoncelles & les baſſes de violes; car de les exécuter ſur le violon par le ſeul tâtonnement, je ne le crois pas poſſible. Mais il eſt de toute impoſſibilité d'exécuter des paſſages *diacommatiques*, ſi ce n'eſt en vertu du tempérament, comme on vient de le voir dans l'art *diacommatique* de Rouſſeau.

Il faut auſſi remarquer, que ſi l'on exécutoit un chant avec tous les harmoniques de ſa baſſe fondamentale; il y auroit néceſſairement des parties dans tous les genres, puiſque tous les harmoniques d'un ſon fondamental quelconque forment des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diacommatiques, &c. Mais l'art ne va pas à cet égard auſſi loin que la ſcience. Le muſicien doit connoître les bornes des facultés ſenſuelles, & les reſpecter. (*M. l'abbé Feytou.*)

DIACOUSTIQUE. *ſ. f.* C'eſt la recherche des propriétés du ſon réfracté en paſſant à travers différens milieux; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les ſons par des lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voyez *ſon.*)

Ce mot eſt formé du grec *διὰ*, *par*, & *ακούω*, *j'entends*. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIAGRAMME. *ſ. m.* C'étoit, dans la muſique ancienne, la table ou le modèle qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les ſons d'un ſyſtême, ou ce que nous appelons aujourd'hui, *échelle*, *gamme*, *clavier*. (Voyez ces mots.) (*J. J. Rouſſeau.*)

DIAGRAMME. * Si cette table préſentoit à l'œil *l'étendue générale de tous les ſons* d'un ſyſtême, ce n'eſt donc pas ce que nous appelons aujourd'hui *échelle*, *gamme*, *clavier*, qui ſont bien loin de repréſenter tous les ſons.

1°. Le mot *échelle* ne donne l'idée d'aucune étendue déterminée, mais ſeulement de l'ordre des ſons d'une gamme. (V. Corde.)

2°. Le mot *gamme* ne ſignifie qu'une ſuite très-circonſcrite de ſons qui dépendent tous d'un même générateur. Notre gamme n'a que les ſept ſons *ut re mi fa ſol la ſi*, & dans la ſeule étendue de ce diapaſon, la nature & même notre ſyſtême en offre un bien plus grand nombre.

3°. *clavier* eſt le mot qui s'approche davantage de l'étendue générale des ſons, mais il ne les donne pas complets à beaucoup près. Nos claviers vicieux repréſentent par la même touche les dièzes & les bémols.

Le véritable *diagramme* eſt celui qui repréſente tous les ſons numériques, depuis 1 juſqu'à 64, nombre auquel notre ſyſtême paroît borné. Telle eſt la table de la génération harmonique de M. l'abbé Feytou, *planches de muſ. fig.* 40. Mais elle eſt plus étendue que notre ſyſtême tempéré qui n'admet point les ſons 7, 11, 13, 14, 22, 23, 26, 27, 28, 29, &c. mais qui a pris un ſon intermédiaire entre 13 et 14, entre 22 & 23, & deux autres ſons entre 26, 27, 28 & 29 &c. (M. *Framery.*)

Quelques auteurs ont entendu par *diagramme* ce qu'on appelle aujourd'hui *partition*. V. ce mot. (M. *de Caſtilhon.*)

DIALOGUE *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La plûpart des ſcènes d'opéra ſont, en ce ſens, des *dialogues*, & les *duo* italiens en ſont toujours; mais ce mot s'applique plus préciſément à l'orgue; c'eſt ſur cet inſtrument qu'un organiſte joue des *dialogues*, en ſe répondant avec différens jeux, ou ſur différens claviers. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIALOGUE. On s'occupe moins aujourd'hui des *dialogues* de l'orgue que de ceux du théâtre. Nos duos, trios & autres morceaux de muſique à pluſieurs voix ſont maintenant *dialogués* comme ceux de Lulli. Les chœurs le ſont même très-ſouvent, & c'eſt alors qu'ils ſont le plus d'effet.

Dans tous ces morceaux la ronte eſt tracée au Muſicien par le Poëte; mais le premier a dans ſon art un moyen d'oppoſitions que le ſecond n'a pas. Le Poëte modifie ſelon la poſition & le caractère de ſes perſonnages, leurs idées & leurs ſentimens, mais il n'a pour les exprimer que le même langage: il n'en eſt pas ainſi du Muſicien qui, au moyen de ſon orcheſtre parle

Digitized by Google

par tant de voix différentes, & qui a le choix de celles dont il veut faire accompagner la voix de ſes acteurs. Le *dialogue* des inſtrumens venant à l'appui du *dialogue* vocal eſt pour lui une ſource inépuiſable d'expreſſion, de variété de nuances, dont les morceaux *dialogués* des grands maîtres offrent une multitudes d'exemples.

Quant au *dialogue* des ſcènes, le poëte ſemble encore y tenir le muſicien dans ſa dépendance; mais de même qu'un compoſiteur ignorant pourroit défigurer la ſcène la mieux *dialoguée*, en inſérant mal-à-propos des traits d'orcheſtre entre des demandes & des réponſes qui doivent ſe ſuivre; en meſurant ce qui doit être ſimplement récité; en ralentiſſant le récitatif ſur des tirades ou des interlocutions rapides, ou en tronquant ce qui doit être dit lentement & avec détail; de même auſſi le compoſiteur habile peut corriger, par un bon *dialogue* muſical, les défauts d'un mauvais *dialogue* poétique.

Si celui-ci eſt ſec & découſu, il eſt aiſé au compoſiteur de le lier & de l'adoucir; ſi parmi des longueurs inutiles, il ſe trouve un mot qui ne l'eſt pas, c'eſt à lui de courir ſi légèrement ſur les inutilités, & de donner à ce ſeul mot heureux, une expreſſion ſi juſte & ſi marquée, que le reſte diſparoiſſe en quelque ſorte, & que ce mot ſeul reſte gravé dans l'ame du ſpectateur. Lorſque la progreſſion naturelle n'eſt pas gardée dans les paroles, relativement à l'effet que la ſienne doit produire, c'eſt encore au muſicien à réparer cela, en donnant à ſon *dialogue* cette progreſſion négligée par le poëte. Enfin, lorſque ce dernier a omis, ou lorſqu'il a ſupprimé à deſſein quelques idées ou quelques ſentimens intermédiaires, que les acteurs par conſéquent n'expriment pas, mais qu'il ſeroit à craindre qui échappaſſent aux ſpectateurs, le muſicien ſeroit inexcuſable de ne ſavoir pas y ſuppléer, de ne faire pas révéler par ſon orcheſtre ce que ne peuvent exprimer ſes perſonnages.

Un opéra n'eſt en quelque ſorte qu'un *dialogue* continuel. Le récitatif, les chants à deux ou à pluſieurs voix, les chœurs mêmes y ſont *dialogués*: dans les airs, la voix dialogue ſouvent avec l'orcheſtre: l'art de faire *dialoguer* les voix entre elles, les inſtrumens entre eux, & de faire concourir à la perfection du *dialogue* les parties vocales & inſtrumentales réunies, doit donc être une des principales études du compoſiteur dramatique. (*M. Ginguené.*)

DIAPASON. *ſ. m.* Terme de l'ancienne muſique, par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la conſonnance de l'octave. (Voyez *Octave.*)

Les facteurs d'inſtrumens de muſique nomment aujourd'hui *diapaſons* certaines tables où ſont marquées les meſures de ces inſtrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapaſon* l'étendue convenable à une voix ou à un inſtrument. Ainſi, quand une voix ſe force, on dit qu'elle ſort du *diapaſon*; & l'on dit la même choſe d'un inſtrument, dont les cordes ſont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de ſon, ou qui rend un ton déſagréable, parce que le ton en eſt trop haut ou trop bas.

Ce mot eſt formé de *διὰ*, *par*, & *πάσων*, *toutes*; parce que l'octave embraſſe toutes les notes du ſyſtême parfait. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIAPENTE. *ſ. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, & qui eſt la ſeconde des conſonnances. (Voyez *Conſonnance*, *intervalle*, *quinte.*)

Ce mot eſt formé de *διὰ*, *par*, & de *πέντε*, *cinq*, parce qu'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens ſons.
(*J. J. Rouſſeau.*)

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris, & par nos anciens muſiciens. (Voyez *quinter.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

DIAPHONE. *Adj.* On peut voir dans l'article *contrepoint chez les anciens*, par M. Ginguené, que Platon, Ariſtote & pluſieurs autres diſtinguoient les ſons en homophônes & antiphônes. Il y eſt dit auſſi que *Gaudentius* étendoit cette diviſion plus loin, puiſqu'il les diſtingue en homophônes, en ſymphônes, en *diaphônes* & en paraphônes. C'eſt ſur ce paſſage que ſe ſont appuyés pluſieurs ſavans pour accorder aux anciens la connoiſſance du contrepoint, ou plutôt de l'harmonie ſimultanée, parce qu'ils traduiſent le mot *diaphone* par *diſſonant*, & qu'ils y attachent l'acception fauſſe que l'on donne vulgairement à ce mot. (Voyez Diſſonant.) Rouſſeau lui-même dans l'article ſuivant donne cette interprétation du mot *diaphonie*, et ſemble par-là reconnoître l'harmonie moderne chez les Grecs, quoique dans ſon article Contrepoint il exprime un ſentiment tout-à-fait oppoſé.

Ce qui embarraſſe ſurtout les ſavans, c'eſt la définition du mot *paraphône* dans lequel le père Martini et d'autres, croient reconnoître la quarte, la quinte et l'octave. Si cela étoit, les *paraphônes* ne ſeroient pas différens des *ſymphônes* qui expriment ces mêmes intervalles. Et puis que ſignifieroit la ſuite du paſſage de Gaudentius où il dit que les *paraphônes* ne ſont ni conſonnans (ſymphonoi) ni diſſonans (diaphonoi) mais entre l'un & l'autre? Il eſt clair qu'il y a ici un vice d'interprétation & qu'on en a donné une auſſi fauſſe au mot *paraphône* qu'au mot diſſonant.

On trouve dans l'eſſai ſur la muſique une conjecture qui paroit fort vraiſemblable, & qui explique le paſſage de Gaudentius d'une manière très-claire ſans qu'on

Digitized by Google

en puiſſe induire que le contrepoint fût connu des Grecs.

Les ſons appelés *homophoni* qui ne diffèrent ni au grave ni à l'aigu, ſont ce que nous entendons par l'uniſſon.

Les *ſymphoni* (ceux qu'on entend *enſemble*) ſont la quinte, la quarte & l'octave.

Les *diaphoni* (ceux qu'on entend *à part*) ſont la tierce, la ſixte, les tons, les ſemi-tons.

Et enfin les *paraphoni* ſont les octaves des conſonnances, c'eſt-à-dire la onzième, octave de la quarte, la douzième, octave de la quinte, & la quinzième ou double octave.

Ce qui ſemble juſtifier cette interprétation, c'eſt que Gaudentius ajoute qu'on pourroit ſuppoſer d'autres ſons *paraphônes*; « mais l'étendue des voix, dit-il, & « celle des inſtrumens ne le comportent pas. »

En effet le ſyſtême des Grecs ne paſſoit pas la double octave, & c'eſt auſſi comme on le voit par nos cinq lignes qui figurent les portées de la voix, l'étendue que peuvent remplir toutes les voix d'hommes faits, à compter du *ſol* le plus grave des baſſe-tailles écrit ſur la première ligne de la clef de *fa*, quatrième ligne, juſqu'au *ſol* le plus aigu des hautes-contres, écrit ſur la dernière ligne de la clef d'ut de la troiſième ligne. Nous n'avons franchi cet intervalle que par le moyen des deſſus exécutés par les femmes, les enfans & les caſtrati.

Le paſſage de Gaudentius ne prouve donc pas ni par le mot *diaphône*, ni par le mot *paraphône* que les Grecs aient connu le contrepoint, s'il eſt vrai que le premier n'exprimât que des ſons ſucceſſifs, & qui n'étoient point entendus avec le ſon générateur comme l'octave et la quinte, & s'il n'entendit par le ſecond que la répique de ces mêmes conſonnances. Cette interprétation explique demême le paſſage de Longin, cité par le père Martini. (*v. Contrepoint p.* 342. *II. vol.*)

(*M. Framery.*)

DIAPHONIE. *ſ. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord diſſonant, parce que les deux ſons ſe choquant mutuellement, ſe diviſent, pour ainſi dire, & font ſentir déſagréablement leur différence. Gui Aretin donne auſſi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *déſcant*, à cauſe des deux parties qu'on y diſtingue.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIAPHONIE. Les Grecs, juſqu'au temps de *Bryennius*, le dernier de leurs écrivains ſur la muſique, qui floriſſoit vers l'an 1320, employèrent le mot Διαφωνία, Διαφωνία, pour ſignifier *diſſonus*, *diſſonans* et diſcordance des ſons. Cependant les écrivains latins des ſiècles ſuivans tels qu'Hubald, Eudes, *Guido*, qui ne connoiſſoient peut-être qu'imparfaitement la langue grecque, employèrent les mêmes termes dans un ſens tout contraire; ils leur firent ſignifier juſtement ce que les Grecs déſignoient par Συμφωνος, Συμφωνία, conſonant, conſonance.

Les Grecs entendoient donc par *diaphonie* deux ſons qui, exécutés enſemble, étoient diſcordans & déſagréables à l'oreille, & les auteurs latins entendoient par le même mot deux ſons dont la coïncidence fréquente flatte agréablement le même organe. St. Iſidore de Seville qui écrivoit dans le VIIe. ſiècle, doit être excepté. La définition qu'il donne eſt conforme à celle des Grecs. *Diaphona*, dit-il, *id eſt voces diſcrepantes vel diſſonæ. Nam Diaphonia ſemper contraria eſt ſymphoniæ, cum ſymphonia ſit conjunctio, & diaphonia diſjunctio.* (*Originum, ſive Etymologiarum.*)

Il faut remarquer que les diſſonances proprement dites n'étoient pas encore en uſage du temps de ces auteurs, & qu'ils exprimoient par *diaphoni*, cette diſtinction qu'établit l'oreille entre deux ſons, quoique conſonnans, elle ſent qu'ils s'accordent, mais non pas qu'ils ſe confondent. Elle faiſit donc entre eux une différence, une diſtance, une *diaphonie*.

C'eſt ce qu'Hubald, Eudes & *Guido*, ſemblent dire tous les trois preſque dans les mêmes termes. *Dicta autem diaphona, quod non uniformi canore conſtat, ſed eorum unus concordet, alter diſſonet. — Diaphonia vocum diſjunctionem ſonat, cum diſjunctæ ab invicem voces concorditer diſſonant, et diſſonanter concordant.*

Toutes les conſonnances pouvoient donc entrer dans la *diaphonie*, excepté l'uniſſon et peut-être l'octave, dont on ne peut pas dire, ni qu'ils s'accordent en diſſonant, ni qu'ils ſiffloient en s'accordant, puiſque les uniſſons ſe confondent à l'oreille, & qu'elle a peine à diſtinguer les octaves.

(*M. Ginguené.*)

DIAPTOSE. Intercidence, ou petite chûte. *ſ. f.* C'eſt dans le plain-chant une ſorte de Parièſe, ou de paſſage qui ſe fait ſur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſième note que l'on baiſſe d'un degré en manière de note ſenſible, comme *ut*, *ſi*, *ut*, ou *mi*, *re*, *mi*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIASCHISMA. *ſ. m.* C'eſt, dans la muſique ancienne, un intervalle faiſant la moitié du ſemi-ton mineur. Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conſéquent irrationnel. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIASTALTIQUE. (Voyez *Muſique.*)

DIASTEME. *ſ. m.* Ce mot, dans la muſique ancienne, ſignifie proprement *intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle ſimple, par

opposition à l'intervalle composé qu'ils appeloient *fyſtême*. (Voyez *Intervalle*, *Syſtême*.)
(*J. J. Rouſſeau.*)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, & qui eſt la troiſième des conſonnances. (Voyez *Conſonnance*, *Intervalle*, *Quarte*.)

Ce mot eſt compoſé de *διὰ*, *par*, & du génitif de *τέσσαρες*, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet intervalle on prononce quatre différens ſons. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIATESSERONER, *en Latin*, DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens muſiciens. (Voyez *Quarter*.)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *diatonique* eſt celui des trois qui procède par tons & demi-tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre intervalle eſt d'un degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les parties ne puiſſent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du grec *διὰ*, *par*, & de *τόνος*, *ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au delà d'un certain point ſans changer de genre. Ces diverſes eſpèces du même genre ſont appelées *χρόαι*, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diatonique diatonique*, dont le tétracorde étoit compoſé d'un demi-ton mobile & de deux tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même genre en deux eſpèces ſeulement; ſavoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, & le *ſyntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *ditonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *pl. de muſ. fig.* 185.)

Le genre *diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la baſſe ſur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *fig.* des *pl. de muſ.* 136. Les rapports notés ſont fixés par l'uſage des mêmes cordes en divers tons; de ſorte que, ſi l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'eſt la modulation qui l'a modifiée, & cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au chant, ni quant à l'harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes ſons à divers uſages.

Le genre *diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de ton. Auſſi l'intonation en eſt elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre; mais il faut remarquer que, ſelon les lois de la modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un ton & d'un mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre muſique, de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le genre *diatonique*; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque tranſition chromatique, au moins ſous entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des ſons n'eſt altéré ni par la clef, ni accidentellement, eſt appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le plain-chant de l'égliſe. Si la clef eſt armée d'un bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez *mol*.) A l'égard de la tranſpoſition par dieſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons & modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez *Tranſpoſition*. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIATONIQUE I. Il n'y a pas deux définitions du genre *diatonique* dans les auteurs Grecs dont il nous reſte des traités ſur la muſique: touſs s'accordent à le faire procéder du grave à l'aigu par un demi-ton, un ton & un ton. Ce demi-ton étoit appelé par les Pythagoriciens *limma* ou plutôt *leimma*, c'eſt-à-dire difference, réſidu ou complément, parce qu'il étoit en effet, la difference du *diton* ou tierce majeure à la quarte: & ce demi-ton, hémi-ton ou limma eſt le même intervalle que notre ſémi-ton majeur, puiſqu'il ſéparoit comme lui la ſenſible de la tonique. Ainſi la définition des modernes revient à très-peu-près à celle des Grecs. Il y a néanmoins quelque difference entre les deux gammes. Le limma des Grecs étoit de 243 à 256; le ſemi-ton majeur eſt de 15 à 16. 2°. Le limma étoit au grave de chaque tétracorde; *mi fa* ſol la; *ſi ut* ré mi: le ſemi-ton majeur eſt à l'aigu; ut ré *mi fa*; ſol la *ſi ut*. 3°. Ces deux gammes ſont à la tierce l'une de l'autre. *mi fa ſol la ſi ut ré mi.* *ut ré mi fa ſol la ſi ut.* 4°. Tous les tons étoient majeur dans la gamme grecque; la moderne eſt compoſée de majeurs & de mineurs. Mais chez eux comme chez nous le plus petit intervalle de chaque tétracorde étoit appelé *demi-ton*; dénomination impropre que très-probablement il n'avoit pas dans l'origine. L'épithète de *diatonique* n'a pu être donnée au plus naturel, au plus ancien de tous les genres que par des muſiciens qui mettoient le limma au nombre des tons. Philolaüs & tous les Pythagoriciens, dit Rouſſeau, art. *limma*, faiſoient du limma un intervalle *diatonique* qui répondoit à notre ſémi-ton majeur. Je

ne

ne ſait ſur quelle autorité eſt appuyé ce fait ; mais il eſt facile de démontrer que cela devroit être ainſi. Car le limma eſt à la vérité le plus petit de tous les intervalles de la gamme *diatonique* naturelle ou harmonique : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut* : mais tous les intervalles de cette gamme, appartenant à la même progreſſion, & dé roulant uniformément du grave à l'aigu, il n'y a pas plus de raiſon d'appeler *tons* les premiers que les derniers. La gamme des demi-tons, la gamme chromatique ne doit commencer, & ne commence effectivement qu'au ſeizième harmonique d'un corps ſonore quelconque. *Ut ut* ♯, *re re* ♯, *mi mi* ♯..., &c. (Voyez la table de la *génération harmonique*, Ire. col.) C'eſt une vérité reconnue par les muſiciens grecs, antérieurs à ceux dont il nous reſte des traités, « Ils ſavoient, dit Ariſtide Quintilien, » *édition de Meibom*, *p.* 114, que le rapport du ton » eſt de 8 à 9, puiſqu'il eſt la différence de la quarte » à la quinte. Pour trouver le rapport du demi ton, » ils doublèrent les deux termes de celui du ton, n'y » ayant aucun nombre moyen entre 8 & 9 ; mais » entre 16 & 18 ils trouvèrent 17, qu'ils prétendirent » être le ſecteur du ton en deux demi-tons.... C'eſt » par une ſemblable opération qu'ils trouvèrent les » quarts de ton, de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 » à 35, de 35 à 36, &c. » Ces anciens ne regardoient donc comme demi-tons, ils n'appeloient donc demi-tons, que les intervalles dans les rapports de 16 à 17, & de 17 à 18 ; mais ni l'un ni l'autre de ces intervalles ne pouvoit faire la fonction du limma, c'eſt-à dire, faire la différence de la tierce majeure à la quarte ; car, ou es deux tons de cette tierce étoient majeurs, comme ils le ſont dans les traités des muſiciens grecs, recueillis par Meibomius, ou, ce qui eſt plus probable, ils etoient l'un majeur, l'autre mineur. Dans le premier cas, le limma étoit de 243 à 256 ; car $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256}$, égalent $\frac{3}{4}$, qui eſt le rapport de la quarte. Dans le ſecond cas, le limma étoit comme notre ſoi-diſant ſemi-ton majeur, de 15 à 16 ; car $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$, égalent $\frac{3}{4}$. Dans aucun cas le limma ne pouvoit être augmenté ni diminué, puiſque les deux cordes extrêmes de tout tétracorde devoient invariablement conſerver le même rapport, & ſonner toujours la quarte. Le limma ne pouvoit donc être moindre de 243 à 256, ou de 15 à 16. Or, chacun des deux demi-tons pythagoriques, eſt moindre que l'un ou l'autre de ces limma : aucun d'eux ne pouvoit donc entrer dans un tétracorde diatonique. Les demi-tons, les véritables demi tons, ceux de 16 à 17, & de 17 à 18, ne durent donc pas être regardés comme *diatoniques* par les Pythagoriciens. Le limma ne dut par conſéquent pas être appelé par eux, *demi-ton*. Ils ne donnèrent donc, ſuivant toute apparence, le nom de *diatonique* au genre le plus naturel, que parce qu'ils appeloient *tons*, comme nous devrions encore le faire, tous les intervalles conſécutifs des tétracordes de ce genre. (Voyez *Semi-ton.*)

II. Le genre *diatonique* eſt, ſans contredit le plus naturel des trois. Rouſſeau, art. *diatonique*. Sans contredit : mais ce n'eſt pas par la raiſon qu'il en donne, puiſqu'il eſt le ſeul, dit-il, qu'on peut employer ſans changer de ton. Cela n'eſt vrai, ni des genres de la muſique ancienne, ni des genres de la moderne. Les anciens pouvoient, & l'on peut encore dans un ſeul mode, faire uſage des trois genres à-la-fois ou ſucceſſivement. Les Grecs le pouvoient, puiſque les différentes formules de leurs trois genres étoient des chants appartenans tous au même mode & à la même harmonie, ſur la ſeule baſſe fondamentale, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon article *Baſſe-Fond*, n°. IV.) Nous pouvons donc encore le faire, puiſque nos gammes *diatonique* & chromatique renferment tous les ſons de leurs genres *diatonique* & chromatique. Nous le pouvons, puiſqu'il eſt démontré que notre genre *diatonique* réſulte des ſeuls mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte. (Voyez *ibid.*) & que la ſalvation chromatique des accords de ſeptième diminuée, de quinte ſuperflue, & de ſixte italienne, ſe fait régulièrement par un mouvement fondamental d'octave. (Voyez mon article *Diſſonance.*) Nous le pouvons, puiſque toute la gamme chromatique ſe ſauve régulièrement ſur la *diatonique*. (Voyez la table de la générat. harmon., col. I & II, voyez auſſi *Salvation*. Ainſi toute la gamme d'*ut* peut porter ſur la baſſe-fondamentale *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*. Le genre chromatique moderne eſt exactement le réſultat de la baſſe fondamentale *ut*, *ut*. Donc, les deux genres appartiennent à la même baſſe fondamentale & au même mode. A l'égard du genre enharmonique, lorſqu'il plaira à nos muſiciens exécutans, de graduer enharmoniquement le manche de leurs inſtrumens, ou les piano-forté & les clavecins enharmoniques, on leur démontrera facilement que la gamme enharmonique ſe réſout par le même mouvement fondamental que la *diatonique* & la chromatique.

« Chaque ton particulier, dit Rouſſeau, article » *diatonique*, eſt bien ſi l'on veut, dans le genre *dia-* » *tonique ;* mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre » ſans quelque tranſition chromatique, au moins » ſous entendue dans l'harmonie. » Cela eſt faux, abſolument faux ; il n'y a point de chromatique dans l'harmonie de cette baſſe fondamentale, *ut*, *ſol*, *ut*, *ſol*, *re*, *ſol*. Pour que le chant *fa* ♯ *ſol* produit par la baſſe fondamentale *re ſol*, pût être regardé comme chromatique, il faudroit, 1°. Que l'intervalle *fa* ♯ *ſol*, que les modernes appellent ſemi ton majeur, fût un intervalle chromatique. On a vu dans le n°. précédent qu'il eſt *diatonique*. Il faudroit, 2°. que le ſon *fa* ♯ appartint à la gamme chromatique, ce qui n'eſt pas ; car *fa* ♯ eſt la tierce majeure de *re*, c'eſt-à-dire, qu'il eſt, par le calcul des vibrations, les $\frac{5}{4}$ de $\frac{re}{36}$. Donc *fa* ♯ égale 45. Or, (Voyez la table de la générat. harmon., col. I.) la gamme *diatonique* s'étend

du 8e. terme au 16e.; la chromatique du 16e. au 32e.; l'enharmonique, du 32e. au 64e. $\frac{Fa}{45}$ * appartient donc à la gamme enharmonique. Strictement parlant, le paſſage *fa* * *ſol*, après le mode d'*ut*, devroit donc être regardé comme un paſſage enharmonique. Or, un muſicien ſe couvriroit de ridicule en avançant une ſemblable propoſition; il eſt donc bien plus ridicule, en regardant ce paſſage comme chromatique, puiſque dans *fa* * *ſol*, il n'y a ni intervalle, ni corde chromatique.

Quelle ſinguliarité dans la théorie des modernes! Le paſſage de l'accord ſenſible à l'accord parfait, eſt regardé par tous les théoriciens comme *diatonique*, & celui de l'accord parfait majeur de la ſeconde à l'accord parfait majeur de la quinte, comme chromatique. Mais qu'eſt-ce que l'accord ſenſible, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*? Eſt-ce autre choſe qu'un accord parfait, $\frac{ſol}{12}$, $\frac{ſi}{15}$, $\frac{re}{18}$, $\frac{mi}{21}$ *, ou $\frac{ſol}{4}$, $\frac{ſi}{5}$, $\frac{re}{6}$, $\frac{mi}{7}$ *? (Voyez *Diſſonance*.) Dans cette réſolution, *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*; *ſol*, *ut*, *mi*, le chant ſupérieur eſt *fa*, *mi*, ou plutôt, $\frac{mi}{21}$ * $\frac{mi}{20}$. Mais l'intervalle de 20 à 21 eſt chromatique: mais *mi* * eſt une corde de la gamme chromatique; donc le paſſage *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*; *ſol*, *ut*, *mi*, eſt un paſſage chromatique: au contraire, le paſſage du *fa* * au *ſol* dans l'accord précédent, eſt le même que celui du *ſi* à l'*ut*; c'eſt un véritable paſſage *diatonique*. Il l'eſt certainement dans le mode de *ſol*, il ne peut pas être chromatique dans le mode d'*ut*, c'eſt-à-dire dans le paſſage d'*ut* à *ſol*, puiſque ni l'intervalle, ni la corde ne ſe trouve dans la gamme chromatique. Cependant le paſſage *mi* * *mi* eſt appelé *diatonique*, le paſſage *fa* * *ſol*, chromatique. Voilà les théories modernes!

III. Le chant eſt naturel à l'homme. De tous les chants, le *diatonique* eſt le plus naturel: de tous les chants *diatoniques*, le plus ancien dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire de la muſique, c'eſt celui du tétracorde *diatonique* grec. *Si*, *ut*, *re*, *mi*. Quoi donc? ce chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, ſeroit-il auſſi le plus naturel de tous les chants *diatoniques*?

Rameau chercha le principe du tétracorde dans les produits harmoniques de la baſſe fondamentale: il eut aſſez de génie pour tenter cette découverte; aſſez de ſcience, de pénétration ou de bonheur, pour y réuſſir. $\frac{Si}{15}$, $\frac{ut}{16}$, $\frac{re}{18}$, $\frac{mi}{20}$, eſt en effet un des chants harmoniques de la baſſe fondamentale, $\frac{ſol}{3}$, $\frac{ut}{4}$, $\frac{ſol}{3}$, $\frac{ut}{4}$. Voilà un ſuccès vraiment glorieux pour l'auteur du ſyſtême de la baſſe fondamentale. Mais ce qui a pu contenter un muſicien, ne doit pas ſuffire au philoſophe, dans un ſiècle où les muſiciens ne ſe piquent pas de philoſophie. La même baſſe fondamentale produit pluſieurs chants: quel a été le motif de préférence des anciens en faveur du chant *ſi*, *ut*, *re*, *mi*? Il faudroit pouvoir démontrer, que de tous les chants produits par la même baſſe fondamentale, celui du tétracorde grec réunit excluſivement le naturel de l'intonation, la facilité de l'accord, l'harmonie de l'accompagnement, & la liaiſon avec les modes les plus analogues au mode principal. C'eſt ce que j'ai eſſayé dans le n°. IV de l'art. Baſſe fondamentale.

Il faudroit encore, pour concilier l'hiſtoire avec la nature & la ſaine phyſique, découvrir le rapport que peut avoir avec les tétracordes grecs, ce myſtérieux quaternaire harmonique de Pythagore, inacceſſible aux recherches, aux calculs & aux dépenſes du divin Platon. J'ai expoſé mes aperçus ſur cet objet dans l'art. *Quaternaire*, & j'ai donné quelques obſervations ſur le ſentiment de l'auteur du mémoire ſur la muſique des anciens, à l'art. Grèce.

Rouſſeau prétend, art. *diatonique*, que ce genre réſultoit chez les Grecs, de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. On ſe convaincra probablement par la lecture du n°. IV de l'art. Baſſe fondamentale, que ces règles réſultoient plutôt des obſervations faites ſur le tétracorde *diatonique*. Dans les beaux arts, les chef-d'œuvres ont toujours précédé les règles.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DIATONIQUES. (SONS *ou* CORDES) Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les ſons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique & l'enharmonique. Ces ſons dans chaque genre ſont au nombre de cinq; ſavoir, le troiſième de chaque tétracorde; & ce ſont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni*. (Voyez *apycni*, *genre*, *tétracorde*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIAULE, on appeloit *diaule* une flûte double, ſans doute par oppoſition au *monaule* qui étoit une flûte ſimple. Voyez *Monaule*.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIAULIE. Dans quelques auteurs on trouve que, dans l'ancien théâtre, tous les acteurs venant à ſe taire, on entendoit un joueur de flûte qui exécutoit un air dans l'intérieur du théâtre: cet air s'appeloit *diaulie*, et probablement on l'exécutoit ſur le *diaule*; au moins le nom de *diaulie* le fait ſoupçonner, & le grand uſage que les anciens faiſoient de la flûte double, ou *diaule* ſur leur théâtre, ſemble le confirmer. (*M. de Caſtilhon.*)

DIAZEUXIS. *ſ. f.* Mot grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation*, *diſjonction*. C'eſt ainſi qu'on appeloit, dans l'ancienne muſique, le ton qui ſéparoit deux tétracordes diſjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente*. C'eſt notre *ton* majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la quinte à la quarte.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Digitized by Google

La *diazeuxis* ſe trouvoit, dans leur muſique, entre la mèſe & la paramèſe, c'eſt-à-dire, entre le ſon le plus aigu du ſecond tétracorde & le plus grave du troiſième ; ou bien entre la nète ſynnemenon & la paramèſe hyperboleon, c'eſt-à-dire, entre le troiſième & le quatrième tétracorde, ſelon que la diſjonction ſe faiſoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit ſe pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre leſquels il y avoit *diazeuxis*, ſonnoient la quinte, au lieu qu'elles ſonnoient la quarte quand ils étoient conjoints. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIESE ou DIÉSIS, chez les modernes, n'eſt pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de muſique ; mais un ſigne de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le ſon de la note devant laquelle il ſe trouve, au-deſſus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, ſans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or comme cette élévation ſe peut faire du moins de trois manières dans les genres établis, il y a trois ſortes de *dieſes* ; ſavoir,

1°. Le *dièſe* enharmonique mineur ou ſimple *dièſe*, qui ſe figure par une croix de Saint André, ainſi X. Selon tous nos muſiciens, qui ſuivent la pratique d'Ariſtoxène, il élève la note d'un quart-de-ton ; mais il n'eſt proprement que l'excès du ſemi-ton majeur ſur le ſemi-ton mineur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* bémol, il y a un dièſe enharmonique, dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *dièſe* chromatique, double *dièſe* ou *dièſe* ordinaire, marqué par un double croix ✻ élève la note d'un ſemi-ton mineur. Cet intervalle eſt égal à celui du bémol ; c'eſt-à dire, la différence du ſemi-ton majeur au ton mineur : ainſi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa dièſe*. Le rapport de ce *dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet article une remarque eſſentielle au mot *ſemi-ton*.

3°. Le *dièſe* enharmonique majeur ou triple *dièſe*, marqué par une croix triple élève, ſelon les Ariſtoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un ſemi-ton mineur ; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſemi-ton, puiſqu'alors ce *dièſe* ne différeroit en rien de notre *dièſe* chromatique.

De ces trois *dièſes*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre ; l'intonation des *dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſque inſurmontable, & leur uſage étant d'ailleurs aboli par notre ſyſtême tempéré.

Le *dièſe*, de même que le bémol, ſe place toujours à gauche, devant la note qui le doit porter ; & devant ou après le chiffre, il ſignifie la même choſe que devant une note. (Voyez *chiffres*.) Les *dièſes* qu'on mêle parmi les chiffres de la baſſe-continue, ne ſont ſouvent que de ſimples croix comme le *dièſe* enharmonique ; mais cela ne ſauroit cauſer d'équivoque, puiſque celui-ci n'eſt plus en uſage.

Il y a deux manières d'employer le *dièſe* : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note dans les modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrième du ton ; dans les modes mineurs, il faut le plus ſouvent deux *dièſes* accidentels, ſurtout en montant ; ſavoir, un ſur la ſixième note & un autre ſur la ſeptième. Le *dièſe* accidentel n'altère que la note qui le ſuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même meſure ſe trouvent ſur le même degré, & quelquefois à l'octave, ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *dièſe* à la clef, & alors il agit dans toute la ſuite de l'air & ſur toutes les notes qui ſont placées ſur le même degré où eſt le *dièſe*, à moins qu'il ne ſoit contrarié par quelque bémol ou béquarre, ou bien que la clef ne change.

La poſition des *dièſes* à la clef n'eſt pas arbitraire, non plus que celle des bémols ; autrement les deux ſemi-tons de l'octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *dièſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *dieſes* qui convient à la clef, eſt celui des notes ſuivantes, en commençant par *fa* & montant ſucceſſivement de quinte, ou deſcendant de quarte juſqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne diffère point du *fa* ſur nos claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *dièſe* à la clef ſans employer auſſi ceux qui le précèdent ; ainſi le *dièſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa* ; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un ton ou mode doit porter des *dièſes* à la clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où j'en aie vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris ;

ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de ſon invention. Mais il ne paroit avoir, dans ſes exemples, que l'effet du béquarre : auſſi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *dieſis* au ſemi-ton majeur.

On appelle *dièſes*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma & moindres qu'un ſemi-ton, qui ſont la différence d'autres intervalles engendrés par les progreſſions & rapports des conſonnances. Il y a trois de ces *dièſes*. 1°. le *dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-ton majeur au ſemi-ton mineur, & dont le rapport eſt de 125 à 128. 2°. le *dièſe mineur*, qui eſt la différence du ſemi-ton mineur au *dièſe majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *dièſe maxime*, en rapport de 243 à 250, qui eſt la différence du ton mineur au ſemi-ton maxime. (Voyez *Semi-Ton.*)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverſes du même mot dans le même art, ne ſont guère propres qu'à cauſer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIESE. Pour plus d'exactitude, il faudroit ajouter à ce que dit Rouſſeau ſur les différens *dièſes*, que l'intervalle *ſi* ♯ *ut*, eſt un *dièſe* majeur, ainſi que l'intervalle *re* ♯ *mi* ♭ ; et que l'intervalle *ut* ♭, *fi* ♯, dans lequel *ſi* eſt à l'aigu, eſt un dièſe mineur.

J'avertis que *ſi* eſt à l'aigu, parce qu'il eſt d'uſage, quand on déſigne un intervalle, de nommer d'abord le plus grave, & qu'ayant nommé *ut* ♭ le premier, il ne faudroit pas croire que le *ſi* ♯, qui vient enſuite, forme avec lui une ſeptième; mais la ſomme du *dièſe* qui élève le *ſi* avec celle du bémol qui abaiſſe l'*ut*, étant plus forte que celle du ſemi-ton majeur qui ſépare le *ſi* naturel de l'*ut* naturel, il en réſulte que l'*ut* ♭ eſt véritablement plus grave que le *ſi* ♯. (M. *Suremain de Miſſery.*)

DIESE. M. Suremain de Miſſery a fait ſur cet article de Rouſſeau des obſervations relatives à la théorie : je me contenterai d'en faire quelques-unes à l'égard de la pratique.

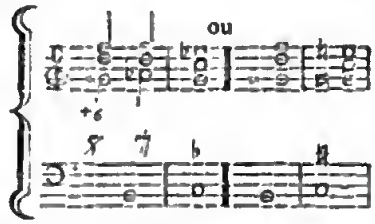
Il y a au commencement de cet article une ſorte de confuſion dans la diſtinction que fait Rouſſeau entre les anciens & les modernes.

» Chez les modernes, dit-il, ... il y a trois » ſortes de *dièſes*, ... le dièze enharmonique mi- » neur, ... qui ſe figure par une croix de S. An- » dré, &c. » On croiroit qu'il parle de ce qui ſe pratique aujourd'hui; cependant il dit plus loin : » de » ces trois dièſes, dont les intervalles étoient tous » pratiqués dans la muſique ancienne, il n'y a plus » que le chromatique qui ſoit employé dans la no- » tre. » Qu'entendoit-il donc par ancien & moderne ?

On pourroit attribuer à la muſique trois époques principales. 1°. Celle de ſa naiſſance en général, ſoit que Pythagore le premier l'ait réduite en ſyſtême, ſoit qu'il ait trouvé ce ſyſtême tout établi chez d'autres nations. Cette époque qui va juſqu'à l'invention du contre-point en Italie eſt aſſurément la plus ancienne, cependant pour éviter toute équivoque, il ſeroit bon, en parlant de la muſique qu'elle a produite, de la déſigner par la *muſique des Grecs*; & de dire par exemple : les Grecs (& non pas les anciens) avoient trois ſortes de *dèſes*, &c.

La ſeconde époque comprendra depuis l'invention du contrepoint, par *Guido d'Arrezzo*, juſque vers le commencement de ce ſiècle, & l'on ne donnera le titre d'ancien qu'à la muſique & aux ouvrages relatifs à cet art, produits dans cet intervalle. La muſique moderne datera depuis les ouvrages de *Zarlino* juſqu'à nos jours. C'eſt la ſeule manière de ſe bien entendre.

Rouſſeau a tort de dire que » des trois *dièſes*, » dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la » muſique ancienne, il n'y a plus que le chroma- » tique qui ſoit en uſage dans la nôtre. « Cela n'eſt pas exact, au moins quant à la forme. Nous n'exprimons, à la vérité, par aucun ſigne le dièſe enharmonique, mais nous ne le pratiquons pas moins dans les tranſitions ainſi appelées, & qui diffèrent, comme on le verra au mot enharmonique, de l'acception que lui donnoient les Grecs. Encore arrive-t-il à quelques auteurs de déſigner les tranſitions enharmoniques, par le moyen de nos *dièſes* & de nos bémols; comme dans l'exemple ſuivant.



On y voit le *ſol dièſe*, déſigné enſuite comme *la* bémol, quoiqu'il ſoit exécuté ſur nos claviers par la même touche.

Nous avons auſſi un ſecond ſigne qu'on appelle double dièſe, & qui a la forme d'une croix triple, comme celui des Ariſtoxeniens. Il eſt vrai qu'il n'élève la note devant laquelle on le place que d'un ſemi-ton mineur, comme le *dièſe* ordinaire, mais il n'en doit pas moins être diſtingué. Il ſert à hauſſer une note déjà *dièſe*, comme lorſqu'on veut paſſer en *ſol* ♯, le *fa* qui portoit déjà un *dièſe*, comme ſenſible de *ſol*, en doit avoir deux, comme ſenſible de *ſol* ♯; quelques auteurs le marquent d'une ſimple croix ×. Quelques-uns l'emploient encore, au lieu du *dièſe* ordinaire, ſur les cordes *mi* & *fi*, quand on veut les dièſer, comme déjà *dièſées* naturellement. Voyez *double dièſe* & *croix*.

Il y a peu d'exactitude & de préciſion dans ce

que dit Rouſſeau ſur le *dièſe* accidentel. » Cette » note, dans les modes majeurs, (celle qui porte un » *dièſe*,) ſe trouve plus communément, dit-il, la » quatrième du ton. « Il falloit dire, peut-être, pour plus de clarté, la quatrième du ton que l'on quitte, & la ſeptième de celui où l'on va entrer. « Dans les modes mineurs, ajoute-t-il, il faut le « plus ſouvent deux *dièſes* accidentels, ſur tout en « montant..., ſur la ſixième note & ſur la ſep- « tième. » Il n'en faut qu'en montant, & encore n'en met-on pas toujours.

Rouſſeau renvoie, pour la poſition des *dièſes* au raiſonnement qu'il a fait ſur celle des bémols : je renvoie auſſi au même mot pour les obſervations, que j'ai faites ſur ce raiſonnement, & l'on y trouvera les règles les plus certaines & les plus claires pour la poſition des *dièſes*. (Voyez Bémol.) (Voyez auſſi le mot *clef tranſpoſée*.)

(*M. Framery.*)

DIÉSER. *v. a.* C'eſt armer la clef de dièſes, pour changer l'ordre & le lieu des ſemi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièſe accidentel, ſoit pour le chant, ſoit pour la modulation. (Voyez *dièſe*.) (*J. J. Rouſſeau.*)

DIÉSER. * Je ne crois pas avoir jamais vu ce mot pris dans le premier ſens que lui donne Rouſſeau. Obligé de lui donner un régime puiſqu'il le regarde, & avec raiſon, comme un verbe actif, il faudroit donc dire *dièſer* la clef? Je doute que cette locution ſoit d'uſage.

Ce mot ſignifie élever une note par un *dièſe* accidentel. Rouſſeau ajoute : » ſoit pour le chant, ſoit » pour la modulation. » Je ne ſais ce que cela ſignifie. 1°. Il eſt bien ſûr, au moins dans notre ſyſtème, que toutes les fois qu'il paroît un *dièſe* dans le chant, il indique néceſſairement une modulation, c'eſt-à-dire un changement de gamme, ſoit que l'on paſſe d'une tonique à l'autre, comme d'*ut* à *ſol*, ſoit que ſur la même tonique, on paſſe de la gamme diatonique compriſe depuis le 8e. juſqu'au 16e. degré, à la gamme chromatique, qui va du 16e. au 32e. 2°. Toutes les fois que l'on *dièſe* pour la modulation, on *dièſe* auſſi pour le chant, au moins pour celui de la partie où ſe trouve le *dièſe*. On ne pouvoit donc pas diſtinguer comme deux cas différens, l'emploi du *dièſe* pour le chant ou pour la modulation. (*M. Framery.*)

DIESIS. *ſ. m.* C'eſt, ſelon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne muſique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *dieſis* au limma; mais il ajoute peu après que le *dieſis* de Pythagore eſt la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Ariſtoxène, il diviſoit ſans beaucoup de façons le *ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière diviſion réſultoit le *dièſe* enharmonique mineur ou quart de ton; de la ſeconde, le *dièſe* mineur chromatique ou le tiers d'un ton; & de la troiſième, le *dièſe* majeur, qui faiſoit juſte un demi-ton.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Diesis. Il faut relever ici une inadvertance dans l'expreſſion. Rouſſeau dit qu'Ariſtoxène diviſe le ton en deux, en trois, & en quatre parties égales. De cette dernière diviſion, ajoute-t-il, (c'eſt celle en quatre parties,) réſulte le *dièſe* enharmonique, &c.; de la ſeconde, (c'eſt celle en trois) le *dièſe* mineur, &c. de la troiſième.... Cette troiſième eſt déja employée, puiſque c'eſt la dernière & qu'il a commencé par là; mais il a ſuivi l'ordre rétrograde, & la première diviſion eſt devenue pour lui la troiſième. Il ſe ſeroit exprimé plus clairement & ſans équivoque, s'il avoit dit : de la première réſulte le *dièſe* majeur, &c.

(*M. Framery.*)

DIEZEUGMENON. *génit. fem. plur.* Tétracorde *diezeugmenon* ou *des ſéparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième tétracorde, quand il étoit diſjoint d'avec le ſecond. (Voyez *Tétracorde*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* eſt tout intervalle mineur dont on retranche un ſemi-ton par un dièſe à la note inférieure, ou par un bémol à la ſupérieure. A l'égard des intervalles juſtes que forment les conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue d'un ſemi-ton l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux*; quoiqu'on diſe quelquefois mal-à-propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fauſſe quarte, & *octave diminuée*, au lieu de dire fauſſe octave.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Diminué. Rouſſeau, à l'article *intervalle*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

» Les conſonnances parfaites ſont invariables par » leur nature; quand leur intervalle eſt ce qu'il doit » être, elles ſont *juſtes*. Que ſi l'on altère cet in- » tervalle d'un ſemi-ton, la conſonnance s'appelle » fauſſe & devient diſſonance; *ſuperflue*, ſi le ſemi- » ton eſt ajouté; *diminuée*, s'il eſt retranché. C'eſt » mal-à-propos qu'on donne le nom de fauſſe quinte » à la quinte *diminuée*; c'eſt prendre le genre pour » l'eſpèce. La quinte ſuperflue eſt auſſi fauſſe que » la *diminuée*, & l'eſt même davantage à tous égards. »

Il dit au mot *Quinte*:

» La quinte peut s'altérer de deux manières; ſa- » voir, en *diminuant* ſon intervalle d'un ſemi-ton, » & alors elle s'appelle *fauſſe quinte*, & devroit » s'appeler *quinte diminuée*, ou en augmentant d'un » ſemi-ton ce même intervalle, & alors elle s'ap- » pelle quinte ſuperflue. »

On voit par ces deux paſſages, que Rouſſeau veut que l'on diſe quinte *diminuée*, au lieu de fauſſe

Digitized by Google

quinte, & il en eſt de même pour la quarte, ce qui contredit ce qu'il vient d'établir au mot *diminué*.

Voici le rapprochement des deux paſſages :

On ne doit point appeler ces intervalles faux, mais *diminués*. C'eſt mal-à-propos que l'on dit quarte *diminuée* au lieu de fauſſe quarte. (Voyez *Diminuée*.)

C'eſt mal-à-propos qu'on donne le nom de fauſſe quinte à la quinte *diminuée*. (Voyez *Intervalle*.) La fauſſe quinte devroit s'appeler quinte *diminuée*. (Voyez *Quinte*.)

Or, la quarte eſt dans le même cas que la quinte ; c'eſt une conſonnance parfaite.

L'article de Rouſſeau devroit être rédigé ainſi :

A l'égard des intervalles juſtes que forment des conſonnances parfaites, lorſqu'on les *diminue* d'un ſemi-ton, on les appelle *diminués* ou faux ; on dit même plus ordinairement fauſſe quarte, que quarte *diminuée* ; fauſſe quinte, que quinte *diminuée* ; fauſſe octave, qu'octave *diminuée*.

(*M. Suremain de Miſſery.*)

DIMINUTION. *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, en pluſieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons & autres paſſages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades*. (*Voyez ces mots.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

* DIMINUTION. La définition de Rouſſeau manque d'une certaine préciſion. Ce n'eſt pas dans un ſens abſolu que ce mot ſignifioit la diviſion d'une note longue en notes de moindre valeur, car alors toute note plus brève que la plus longue de toutes auroit été une *diminution* ; mais ce mot s'employoit dans l'harmonie, par comparaiſon entre deux parties, dont l'une tenoit une note longue, tandis que l'autre parcouroit un cercle de notes plus brèves pendant le même eſpace. Ainſi, tandis que le deſſus tient une ronde, ſi la baſſe touche quatre noires, il y a *diminution*. Il en eſt de même ſi, ſur une blanche à la baſſe, le deſſus paſſe pluſieurs notes de moindre figure. Enfin il y a *diminution* toutes les fois que deux parties marchant enſemble, ne forment pas des notes de même valeur. Le contre-point figuré, eſt néceſſairement rempli de *diminutions*.

(*M. Framery.*)

DIOPI. Athénée dit que c'étoit une eſpèce de flûte, & Dalechamp, dans ſes remarques ſur cet auteur, prétend, avec aſſez de vraiſemblance, qu'elle ſe nommoit *diopi*, parce qu'elle n'avoit que deux trous, ce qui devoit fournir une mélodie bien bornée.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIOXIE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la conſonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente*. (Voyez *Diapente*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIPHTONGUE. *ſ. f.* On appeloit quelquefois la tierce majeure *diphtongue*, apparemment parce qu'elle eſt compoſée de deux tons.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIRECT. *adj.* Un intervalle *direct* eſt celui qui fait un harmonique quelconque ſur le ſon fondamental qui le produit. Ainſi la quinte, la tierce majeure, l'octave, & leurs répliques ſont rigoureuſement les ſeuls intervalles *directs* : mais par extenſion, l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonans, que fait chaque partie avec le ſon fondamental pratique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle ; ainſi la tierce mineure eſt un intervalle *direct* ſur un accord en tierce mineure, & de même la ſeptième ou la ſixte ajoutée ſur les accords qui portent leur nom.

Accord direct, eſt celui qui a le ſon fondamental au grave, & dont les parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'accord parfait *direct* n'eſt pas octave, quinte & tierce, mais tierce, quinte & octave. (*J. J. Rouſſeau.*)

* DIRECT. En un mot tout intervalle ou tout accord eſt direct, lorſqu'il eſt rangé ſuivant l'ordre de l'échelle.

On entend même encore par accords *directs*, ceux dont le ſon fondamental eſt au grave, quelque ſoit l'arrangement des parties. Ainſi *ut ſol mi* eſt un accord *direct*, comme *ut mi ſol*. Le mot *direct* eſt dans ce cas oppoſé au mot *Renverſé*. (*M. Framery.*)

V. au Supplément, l'art. de M. Feytou.

DISCANT ou DÉCHANT. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes muſiques, cette eſpèce de contre-point que compoſoient ſur-le-champ les parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la muſique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce temps là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de ſon temps qui les pratiquoient preſque indifféremment. « De quel front, » dit il, ſi nos règles ſont bonnes, oſent *déchanter* » ou compoſer le *diſcant*, ceux qui n'entendent rien » au choix des accords, qui ne ſe doutent pas même » de ceux qui ſont plus ou moins concordans, qui » ne ſavent ni deſquels il faut s'abſtenir, ni deſquel

» on doit uſer le plus fréquemment, ni dans quels » lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige » la pratique de l'art bien entendu ? S'ils rencontrent, » c'eſt par haſard; leurs voix errent ſans règle ſur le » tenor: qu'elles s'accordent ſi Dieu le veut; ils jettent » leurs ſons à l'aventure, comme la pierre que lance » au but une main mal-adroite, & qui de cent fois » le touche à peine une. » Le bon Magiſter Muris apoſtrophe enſuite ces corrupteurs de la pure & ſimple harmonie, dont ſon ſiècle abondoit ainſi que le nôtre. *Heu! proh dolor! his temporibus aliqui ſuum defectum inepto proverbio, colorare molliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus diſcantandi modus, novis ſcilicet uti conſonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum; nam inducere cum doceant delectationem, adducunt triſtitiam. O incongruum proverbium! ô malacoloratio, irrationabilis excuſatio! ô magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone! ſic enim concordiæ confunduntur cum diſcordiis, ut nullatenus una diſtinguatur ab aliâ. O ſi antiqui periti muſicæ, doctores tales audiſſent diſcantatores, quid dixiſſent? quid feciſſent? Sic diſcantantem intuerentur, & dicerent: non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adverſatius, ſcandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, ſed deliras & diſcordas.* (*J. J. Rouſſeau.*)

Discant, c'eſt-à-dire, double chant. Le plus ancien exemple cité par Ducange de l'uſage du mot *Diſcantus*, *Diſcantare*, eſt tiré de Hugotio de Vercelli, Evêque de Ferrare, qui mourut en 1212. Mais une autorité auſſi ancienne, peut-être, & ſurement meilleure, eſt celle de Francon de Cologne, que nous nommons Francon de Paris. Il définit & applique ce mot, dans ſon traité intitulé, *Ars cantus menſurabilis*, de manière à ne laiſſer aucun doute ſur l'uſage commun dont il étoit à la fin du XIe. ſiècle ou au commencement du XIIe., pour ſignifier un chant compoſé à l'impromptu ſur le plain-chant. *Diſcantus eſt aliquorum diverſorum cantuum conſonantia, in quâ illi diverſi cantus per voces longas, & breves & ſemibreves proportionaliter adæquantur, & in ſcripto per debitas figuras proportionati adinvicem deſignantur.*

La date de ce traité n'eſt pas certaine, mais il étoit ſurement écrit long-temps avant l'an 1283, puiſque Marchetto de Padoue, dans un ouvrage compoſé cette même année, & intitulé *Pomerium in arte muſicæ menſuratæ*, cite la définition que Francon a donnée du *Diſcant. Diſcantus, ſecundum magiſtrum Franconem, eſt diverſorum cantuum conſonantia.*

Les François appelèrent *déchant*, ce que ceux même de leurs auteurs qui écrivoient en latin nommoient *diſcantus*. Les règles ſemblent en avoir été établies en France au XIIIe. ſiècle. Elles commencent ainſi dans un manuſcrit de l'Abbaye S. Victor. « *Quiſquis* veut » déchanter, il doit premier ſavoir qu'eſt quant eſt » double, quant eſt la quinte note, & double eſt la » *witiſme* (huitième); & doit regarder ſi li chant » monte ou avale, (deſcend). Se il monte, nous » devons prendre le double note; ſe il avale, nous » devons prendre le quinte note, &c. » Voilà ce qu'on appeloit, dans les grandes fêtes, chanter *cum cantu, & diſcantu*, à haute voix, à chant & à déchant. (Voyez *Diaphonie, Organiſer.*)

(*M. Ginguené.*)

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainſi tout inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'eſt pas juſte fait un ton faux. Une ſuite de tons *faux* fait un chant *diſcordant*; c'eſt la différence de ces deux mots.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DISDIAPASON. *ſ. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double-octave*.

Le *diſdiapaſon* eſt à-peu-près la plus grande étendue que puiſſent parcourir les voix humaines ſans ſe forcer; il y en a même aſſez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'eſt pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, & lui donnoient le nom de ſyſtême parfait. (Voyez *Mode, Genre, Syſtême.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Disdiapason. Il n'y a que les voix extraordinairement cultivées qui aient deux octaves d'étendue, encore cet avantage paroît-il preſque excluſivement réſervé aux femmes. Il n'eſt pas probable que les Grecs, qui n'admettoient point les femmes dans les divertiſſemens publics, aient jamais connu aucunes voix qui fournit deux octaves. Ce n'eſt donc pas là ce qui a pu déterminer les Grecs à « borner chacun de leurs mo» des à cette étendue, & à lui donner le nom de ſyſtême parfait. » C'eſt ſurement ſans y ſonger, que Rouſſeau a écrit ce paragraphe.

Les voix d'hommes, depuis la plus grave juſqu'à la plus aiguë, c'eſt-à-dire, depuis la baſſe taille juſqu'à la haute-contre, n'embraſſent que deux octaves ſans ſe forcer, comme on le voit par les lignes dont nous avons compoſé nos portées. Ainſi depuis le ſon le plus grave de la baſſe-taille, qui eſt un *ſol* placé ſur la première ligne de la clef de *fa* 4e. ligne, juſqu'au ſon le plus aigu de la haute-contre naturelle, placé ſur la dernière ligne de la clef d'*ut* 3e. ligne, il y a préciſément deux octaves, & c'eſt toute l'étendue que les voix d'hommes réunies peuvent embraſſer. Or, comme les voix de femmes n'étoient pas comptées par les Grecs, ils n'ont pas dû les placer dans leur ſyſtême. (Voyez *Diaphone, Echelle.*)

(*M. Framery.*)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-deſſus de la plus aiguë du grave; au

lieu d'être la même. Ainſi les deux tétracordes hypaton & diezeugmenon étoient *disjoints*, & les deux tétracordes synnemenon & hyperboleon l'étoient auſſi. (Voyez *Tétracorde.*)

On donne, parmi nous, le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne ſe ſuivent pas immédiatement, mais ſont ſéparés par un autre intervalle. Ainſi ces deux intervalles *ut mi* & *ſol ſi* ſont *disjoints*. Les degrés qui ne ſont pas conjoints, mais qui ſont compoſés de deux ou pluſieurs degrés conjoints, s'appellent auſſi degrés *disjoints*. Ainſi chacun des deux intervalles dont je viens de parler, forme un degré *disjoint*.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne muſique, l'eſpace qui ſéparoit la mèſe de la paramèſe, ou en général un tétracorde du tétracorde voiſin, lorſqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet eſpace étoit d'un *ton*, & s'appeloit en grec *diazeuxis*. (*J. J. Rouſſeau.*)

DISSONANCE. *ſ. f.* Tout ſon qui forme, avec un autre, un accord déſagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'eſt pas conſonnant. Or, comme il n'y a point d'autres conſonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les ſons de l'accord parfait, il s'enſuit que tout autre intervalle eſt une véritable *diſſonance*: même les anciens comptoient pour telles les tierces & les ſixtes, qu'ils retranchoient des accords conſonnans.

Le terme de *diſſonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui ſignifient *ſonner à double*. En effet, ce qui rend la *diſſonance* déſagréable, eſt que les ſons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, ſe repouſſent, pour ainſi dire, & ſont entendus par elle comme deux ſons diſtincts, quoique frappés à-la-fois.

On donne le nom de *diſſonance* tantôt à l'intervalle & tantôt à chacun des deux ſons qui le forment. Mais quoique deux ſons diſſonent entre eux, le nom de *diſſonance* ſe donne plus ſpécialement à celui des deux qui eſt étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *diſſonances* poſſibles; mais comme dans la muſique on exclud tous les intervalles que le ſyſtême reçu ne fournit pas, elles ſe réduiſent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choiſir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre & au mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer ſelon les règles preſcrites. Quelles ſont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou ſont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propoſe d'examiner dans cet article.

Le principe phyſique de l'harmonie ſe tire de la production de l'accord parfait par la réſonnance d'un ſon quelconque: toutes conſonnances en naiſſent, & c'eſt la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainſi de la *diſſonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, ſi l'on veut, ſa génération dans les progreſſions des intervalles conſonnans & dans leurs différences; mais nous n'apercevons pas de raiſon phyſique qui nous autoriſe à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Merſenne ſe contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *diſſonances*, tant de celles qui ſont rejetées, que de celles qui ſont admiſes; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *diſſonance* n'eſt pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le ſecours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il eſſaye d'en trouver le principe dans le rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abſtraite & les ſenſations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuiſé des analogies, après bien des métamorphoſes de ces diverſes proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, ſur de légères convenances, la *diſſonance* qu'il s'eſt tant donné de peine à chercher. Ainſi, parce que dans l'ordre des ſons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la ſous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainſi ajoutées ne ſont point, il eſt vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir ſe trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui ſert pour introduire la *diſſonance*, & le défaut de proportion pour la faire ſentir.

L'illuſtre géomètre qui a daigné interpréter au public le ſyſtême de M. Rameau, ayant ſupprimé tous ces vains calculs, je ſuivrai ſon exemple, ou plutôt je tranſcrirai ce qu'il dit de la *diſſonance*, & M. Rameau me devra des remercimens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de muſique*, plutôt que de ſes propres écrits.

Suppoſant qu'on connoiſſe les cordes eſſentielles du ton ſelon le ſyſtême de M. Rameau; ſavoir, dans le ton d'*ut* la tonique *ut*, la dominante *ſol* & la ſous dominante *fa*, on doit ſavoir auſſi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *ſol* communes avec le ton de *ſol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conſéquent cette marche de baſſe *ut ſol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *ſol*, comme la marche de baſſe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc, quand on paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une baſſe fondamentale, on ignore encore juſque-là dans quel ton l'on eſt. Il ſeroit pourtant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes quintes.

On

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les ſons *ſol* & *fa* dans une même harmonie; c'eſt-à-dire, en joignant à l'harmonie *ſol ſi re* de la quinte *ſol* l'autre quinte *fa*, en cette manière *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajouté étant la ſeptième de *ſol* fait *diſſonance* : c'eſt pour cette raiſon que l'accord *ſol ſi re fa* eſt appelé accord diſſonant ou accord de ſeptième. Il ſert à diſtinguer la quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mélange & ſans altération, l'accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la nature même. (Voyez *Accord*, *Conſonnance*, *Harmonie*.) Par là on voit que quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même-temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'accord de *ſol*, & le ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton ſeul auquel les ſons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-deſſous du générateur, pour diſtinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même temps à *ſol*, & que le ton ſoit déterminé par là : mais cette introduction de *ſol* dans l'accord *fa la ut*, donneroit deux ſecondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt-à-dire, deux *diſſonances*, dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter : car ſi, pour diſtinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons la quinte *re*, qui eſt le ſon qui en approche le plus; & nous aurons pour la ſous-dominante *fa* l'accord *fa la ut re*, qu'on appelle accord de grande ſixte ou ſixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'accord de la dominante *ſol*, & celui de la ſous-dominante *fa*.

La dominante *ſol*, en montant au deſſus du générateur, a un accord tout compoſé de tierces en montant depuis *ſol*; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes ſons que l'accord *fa la ut re* donne à la ſous-dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne conſiſte que dans la tierce mineure *re fa* ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *diſſonance*, ſon rapport intime avec le ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une corde étrangère au ton, comme corde eſſentielle du ton; & cela par une fauſſe analogie qui, ſervant de baſe au ſyſtême de M. Rameau, le détruit en s'évanouiſſant.

Je parle de cette quinte au-deſſous de la tonique, de cette ſous-dominante entre laquelle & la tonique on n'aperçoit pas la moindre liaiſon qui puiſſe autoriſer l'emploi de cette ſous-dominante, non ſeulement comme corde eſſentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puiſſe être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la réſonnance, le frémiſſement des uniſſons d'*ut*, & le ſon de ſa quinte en deſſous? Ce n'eſt point parce que la corde entière eſt un *fa* que ſes aliquotes réſonnent au ſon d'*ut*, mais parce qu'elle eſt un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un ſemblable phénomène. Prenez le ſeptuple, il frémira & réſonnera dans ſes parties ainſi que le triple; eſt-ce à dire que le ſon de ce ſeptuple ou ſes octaves ſoient des cordes eſſentielles du ton? Tant s'en faut, puiſqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commenſurable en notes.

Je ſais que M. Rameau a prétendu qu'au ſon d'une corde quelconque, une autre corde à ſa douzième en deſſous frémiſſoit ſans réſonner; mais, outre que c'eſt un étrange phénomène en acouſtique qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ne rend dans ſes parties que l'uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la quinte en deſſous parce qu'il trouve la quinte en deſſus, & que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir ſon ſyſtême, on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention; mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des ſons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'accord de la ſous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure; parce que le *la* bémol eſt l'harmonique véritable qui lui eſt aſſigné par ce renverſement $\overset{1}{ut}\ \overset{\frac{1}{2}}{fa}\ \overset{\frac{1}{3}}{la}\ \overset{\frac{1}{5}}{\flat}$. De ſorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la ſixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrième quinte, ou comme quinte de la ſeconde note : ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'eſt point l'octave de la prétendue ſous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre qua-

trième note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout théoricien doit l'apercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des muſiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la ſous-dominante à la tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'accord de la tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder comme une véritable tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le ton de *ſa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut*? Qu'on obſerve combien l'intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrième note & de la note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangère au mode, & même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la voix du muſicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* conſécutifs: ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* conſécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature? Elle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde préciſément au *mi* de notre échelle, c'eſt-à-dire, à la note qui précède cette quatrième; ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en deſſous, & ils trouvèrent ainſi, avec leur ſeule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire apercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le ſyſtême donné, pour rejeter la prétendue ſous-dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du ton, mais du nombre des ſons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *diſſonances*? que devient l'explication du mode mineur? que devient tout le ſyſtême de M. Rameau?

N'apercevant donc, ni dans la phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *diſſonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'eſt de la manière ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du ſyſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *diſſonance* reconnue. (Voyez *Harmonie & Cadence.*) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *diſſonance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les ſons de l'échelle diatonique avec le ſon fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *diſſonance* que la ſeconde, & la ſeptième, qui n'eſt qu'une ſeconde renverſée, & qui fait réellement ſeconde avec l'octave. Que la ſeptième ſoit renverſée de la ſeconde, & non la ſeconde de la ſeptième, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports: car celui de la ſeconde 8, 9, étant plus ſimple que celui de la ſeptième 9, 16, l'intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur. Je ſais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir diſſonans; mais ſi la ſeconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, & ces *diſſonances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine, qu'où il n'y a point de ſeconde il n'y a point de *diſſonance*; & la ſeconde eſt proprement la ſeule *diſſonance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les conſonnances à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'octave, elles y ſont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *diſſonance*; c'eſt-à-dire, une ſeconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *La* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une ſeconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement. Il en ſeroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout intervalle de tierce: reſte l'intervalle de quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un ſon de deux manières; 1°. on peut ajouter la note *ſa* qui ſera ſeconde avec le *ſol* & tierce avec le *re*; 2°. ou la note *mi* qui ſera ſeconde avec le *re* & tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *diſſonance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonera qu'avec un ſeul ſon, & elle engendrera une nouvelle tierce qui, auſſi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de ſeptième, & de l'autre celui de ſixte ajoutée, les deux ſeuls accords diſſonans admis dans le ſyſtême de la baſſe fondamentale.

Il ne ſuffit pas de faire entendre la *diſſonance*, il faut la réſoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter enſuite plus agréablement. Voilà deux ſons joints; d'un côté la quinte & la ſixte, de l'autre la ſeptième & l'octave; tant qu'ils ſeront ainſi la ſeconde, ils reſteront diſſonans: mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré; que l'une monte ou que l'autre deſcende diatoniquement, votre ſeconde, de part & d'autre, ſera devenue une tierce; c'eſt-à-dire, une des plus agréables conſonnances. Ainſi après *ſol ſa*, vous aurez *ſol mi*, ou *ſa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re ſa*; c'eſt ce qu'on appelle ſauver la *diſſonance*.

Reſte à déterminer lequel des deux ſons joints doit monter ou deſcendre, & lequel doit reſter en place: mais le motif de détermination ſaute aux yeux. Que la quinte ou l'octave reſtent comme cordes principales, que la ſixte monte, & que la ſeptième deſcende, comme ſons acceſſoires, comme *diſſonances*. De plus,

Digitized by Google

ſi, des deux ſons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la ſeptième, & le *mi* de l'accord de ſixte ajoutée montera ſur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *diſſonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le ſon fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *diſſonance*. Puiſque l'un des deux ſons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'accord ſuivant. L'intervalle que doit former la baſſe fondamentale en quittant l'accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'octave du ſon fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'accord de ſeptième, la quinte après l'accord de ſixte ajoutée. 2°. Que le ſon ſur lequel ſe réſout la *diſſonance* ſoit un des harmoniques de celui auquel paſſe la baſſe fondamentale. Or le meilleur mouvement de la baſſe étant par intervalles de quinte, ſi elle deſcend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *pl. de muſ. fig.* 136.

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la tonique & la dominante. Comment la baſſe peut-elle marcher en deſcendant de quinte ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la dominante à la tonique; donc la dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'accord de ſeptième. Comment la baſſe en montant de quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la tonique à la dominante : donc la tonique eſt la corde à laquelle convient l'accord de ſixte ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un dièſe au *fa* de l'accord qui ſuit celui-là : car le *re* étant dominante tonique doit porter la tierce majeure. La baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales cadences. (Voyez *Cadence.*)

Si l'on compare ces deux *diſſonances* avec le ſon fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une ſeptième mineure, & celle qui monte une ſixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle régle que les *diſſonances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches diatoniques les moindres intervalles ſont à préférer.

Quand l'accord de ſeptième porte tierce majeure, cette tierce fait, avec la ſeptième, une autre *diſſonance* qui eſt la fauſſe quinte, ou, par renverſement, le triton. Cette tierce, vis-à-vis de la ſeptième, s'appelle encore *diſſonance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de note ſenſible, & ſans la ſeconde, cette prétendue *diſſonance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules notes de l'échelle qui ne ſe trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *diſſonance*, & achèvent, par ce moyen la gamme diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au mode, ſe trouvent dans ſon échelle, & pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *diſſonances*, ſavoir la ſixte majeure & la ſeptième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-ton, & differeroient encore moins ſi les intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation, l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un ſon quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les ſons qui compoſent l'accord parfait & ſes répliques, le ſeptième en eſt exclus; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du ſon générateur, quoique moins ſenſiblement; mais il n'y entre point comme conſonnance; il y entre donc comme *diſſonance*, & cette *diſſonance* eſt donnée par la nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la ſixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la ſeptième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la ſixte majeure que d'un $\frac{1}{175}$, ou à-peu-près deux comma, & de la ſeptième mineure que d'un $\frac{1}{113}$ qui eſt beaucoup moins qu'un comma (1). Pour employer les mêmes ſons dans le genre diatonique & dans divers modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

((1) Tout cela eſt abſolument faux. Il s'agit de rapports géométriques, & l'auteur les traite comme des rapports arithmétiques. Il ſouſtrait au lieu de diviſer. Auſſi trouve-t-il des abſurdités; car de ce qu'il dit, il faudroit conclure que le ſemi-ton majeur eſt compoſé de moins de 3 comma, ce qui n'eſt pas vrai. Cet article devroit donc être rédigé ainſi :

Digitized by Google

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$, rapproché au ſimple par les octaves, eſt $\frac{4}{7}$; & ce rapport ſe trouve intermédiaire entre les deux précédens, en cette manière, $\frac{144}{315}\ \frac{320}{720}\ \frac{315}{560}$, où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la ſixte majeure que de $\frac{144}{315}$, ou à-peu-près trois comma; & de la ſeptième mineure que de $\frac{63}{63}$, ou à-peu-près un comma.)

(*M. Suremain de Missery*)

J'ai fait voir, au mot *cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *diſſonances*, la ſeptième & la ſixte ajoutée, donne le moyen de lier une ſuite d'harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *diſſonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *diſſonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu. (Voyez *Preparer*.) A l'égard des *diſſonances* par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, voyez auſſi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la ſeptième diminuée, accord ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot *Enharmonique*.

Quoique cette manière de concevoir la *diſſonance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties; je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *diſſonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul, qui ait déduit une théorie des *diſſonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-deſſus au mot *Syſtême* où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet article. Tout intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant: il n'y a de vraiment diſſonans que ceux dont les rapports ſont irrationels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun ſon fondamental commun. Mais paſſé le point où les harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſonnance des intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles ſont bien partie du ſyſtême harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de la génération naturelle & ſe rapportent au ſon fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'intervalle eſt compoſé, plus il s'élève à l'aigu du ſon fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du ſon fondamental & des intervalles ſupérieurs. (Voyez *le ſyſtême de M. Tartini.*) Or, quand la diſtance du ſon fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du ſyſtême muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejeté de la pratique, ou ſeulement admis comme diſſonant. Voilà, non le ſyſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* DISSONANCE. Cet article eſt un de ceux que Rouſſeau paroît avoir le mieux médités, & où il a donné le plus de preuves de ſon excellente manière de raiſonner. Il eſt dommage qu'il n'ait pas appliqué à tous les autres les principes qu'il établit ici ſur la *diſſonance*, & qu'il ſe trouve en contradiction avec lui même, ſur-tout à l'égard de la quatrième note du ton, qu'il donne ailleurs comme une des cordes eſſentielles du mode, comme une prétendue ſons-dominante, ayant un accord ſo damenta, tandis qu'elle n'appartient pas même à la gamme, comme Rouſſeau le fait voir ici.

M. l'abbé Feytou, dans l'article ſuivant, relève quelques erreurs qu'il croit apercevoir dans celui-ci, mais ſi fait remarquer, à la juſtification de Rouſſeau, qu'il n'a ſuivi & n'a pu ſuivre que les idées communément reçues dans la pratique; les principes de M. l'abbé Feytou, fuſſent-ils inconteſtables, comme je crois qu'ils ſont en effet, n'étoient pas alors généralement reconnus. On peut donc toujours regarder l'explication de la *diſſonance* donnée par Rouſſeau, comme fort ingénieuſe & infiniment plus ſatisfaiſante que celle de Rameau & de d'Alembert. Je ne ferai au ſurplus que de légères obſervations ſur cet article.

Je crois que Rouſſeau a tort de définir la *diſſonance* par un accord *déagréable* à l'oreille. La *diſſonance* n'eſt pas plus déſagréable à l'oreille que la conſonnance; ſeulement elle ne la ſatisfait pas, & lui laiſſe déſirer un repos.

Il peut dire ce me ſemble: « Qu'il n'y a point » d'autres conſonnances que celles que forment entre » eux & avec le fondamental, les ſons de l'accord » parfait, » parce que cela eſt vrai dans ſon ſens, dans notre ſyſtême pratique, & M. l'abbé Feytou, dans l'article ſuivant, ne relève cette phraſe que d'après une autre manière de voir. Mais Rouſſeau n'auroit peut-être pas dû dire ſans explication, « Que les » anciens comptoient pour *diſſonances* les tierces & » les ſixtes qu'ils retranchoient des accords conſonnans. » C'eſt leur accorder la connoiſſance de l'harmonie ſimultanée qu'il leur refuſe dans ſon article Contre-point. (V. *Diaphone* & mon art. *diſſonant*.)

Rouſſeau donne un principe fort juſte, lorſqu'il dit que « de deux ſons joints, c'eſt à celui qui a le » moins de chemin à faire de marcher de préférence. »

Digitized by Google

(Il l'auroit exprimé d'une manière encore plus exacte en disant que la *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible); mais la règle qu'il tire ensuite de la marche de ces deux *dissonances*, savoir que les *dissonances* majeures doivent monter & les mineures descendre, n'est pas également vraie: elle n'a sur-tout aucune justesse dans l'application qu'il en fait ici.

1°. La sixte ajoutée n'est pas toujours majeure, car, puisque Rousseau lui-même a dit que cet accord convenoit mieux à la tonique qu'à la sous-dominante, il est évident qu'en mineur la sixte est quelquefois mineure même en montant, & que dans cette marche *ut sol*, dans la gamme mineure d'*ut*, on peut donner un *la* ♭ à cet *ut*, quoiqu'il soit suivi d'un *si* naturel, & produire ce chant, *la* ♭, *si*.

2°. Il y a beaucoup de *dissonances* majeures qui ne montent pas comme la septième majeure *ut mi sol si* &c. Il y a beaucoup de *dissonances* mineures qui ne descendent pas, & qu'on fait rester en place de préférence.

3°. Si une *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible, ce principe n'a aucune action sur la sixte ajoutée, car elle a un chemin égal à faire, au moins dans notre système, pour descendre ou pour monter. Le *la* d'*ut mi sol la* doit procéder d'un ton entier, soit qu'il monte sur le *si*, soit qu'il descende sur le *sol*.

Pourquoi donc fait-on monter cette *dissonance*? c'est uniquement, selon les idées reçues, parce que dans la succession qui lui est assignée, elle ne trouve qu'un *si* pour se reposer; le *sol* étant occupé par le *sol* précédent, qui reste nécessairement en place; voyez l'exemple:

La si,
Sol sol,
Mi re,
Ut sol.

Ou plutôt comme le prouve M. l'abbé Feytou, parce que ce *la* est un espèce de *si* ♭ plus près du *si* naturel que du *sol*. Cependant comme ce fait, fondé sur le système de la nature, n'est pas également vrai dans notre système tempéré, il en résulte que la marche de la sixte ajoutée est assez indifférente, & en effet, la loi qui l'oblige de monter n'est pas de rigueur. (*M. Framery.*)

Dissonances. Nous ajouterons ici la raison de quelques *dissonances*, tirée d'un *mémoire* du célèbre M. Euler; *Mémoires de l'Académie* de Berlin, *tom.* XX.

L'accord de la septième, & celui qui résulte de la sixte jointe à la quinte, sont employés dans la musique avec tant de succès, qu'on ne sauroit douter de leur harmonie ou de leur agrément. Il est bien vrai qu'on les rapporte à la classe des *dissonances*; mais il faut convenir que les *dissonances* ne diffèrent des consonnances que parceque celles-ci sont renfermées en des proportions plus simples, qui se présentent plus aisément à l'entendement, pendant que les *dissonances* renferment des proportions plus compliquées, & partant plus difficiles à comprendre. Ce n'est donc que par degré que les *dissonances* diffèrent des consonnances, & il faut que les unes & les autres soient perceptibles à l'esprit. Plusieurs sons, qui n'auroient aucun rapport perceptible entr'eux, feroient un bruit confus absolument intolérable dans la musique. C'est-là il est certain que les *dissonances* que j'ai en vue, contiennent des proportions perceptibles, sans quoi on ne les sauroit admettre dans la musique.

Or, exprimant en nombre les sons qui forment l'accord de la septième, ou de la sixte avec la quinte, on parvient à des proportions si compliquées, qu'il semble presque impossible que l'oreille les puisse saisir; au moins y a-t-il des accords bien moins compliqués qui sont bannis de la musique, par la raison que l'esprit ne sauroit apercevoir les proportions. Voici l'accord de la septième, exprimé en nombre:

G, H, d, f.
36, 45, 54, 64.

Or, le plus petit nombre divisible par ceux-ci est 8640, ou par facteurs $2^6 + 3^3 + 5$, que je nomme l'exposant de cet accord, & par lequel on doit juger de la facilité, dont l'oreille peut comprendre cet accord. L'autre accord est représenté en cette sorte,

H, d, f, g.
45, 54, 64, 72.

dont l'exposant est le même.

Il est difficile de croire que l'oreille puisse distinguer les proportions entre ces grands nombres, & la *dissonance* ne paroît pas si forte pour demander un si haut degré d'adresse. En effet, si l'oreil e apercevoit cet exposant tant composé, en y ajoutant encore d'autres sons compris dans le même exposant, la perception ne devroit pas devenir plus difficile. Or, sans sortir de cette octave, l'exposant $2^6 + 3^3 + 5$, contient encore ces facteurs 40, 48, 60, auxquels répondent les sons A, c, e, de sorte que nous eussions cet accord

G, A, H, c, d, e, f.
36, 40, 45, 48, 54, 60, 64.

qui devroit être également agréable à l'oreille que le proposé. Or, tous les musiciens conviendront que cette *dissonance* seroit insupportable: il faudroit donc porter le même jugement de la *dissonance* proposée, ou bien il faut dire qu'elle s'écarte des règles de l'harmonie établies dans la théorie de la musique.

C'est le son *f* qui trouble ces accords, en ren-

dant leur expoſant ſi compliqué & qui fait auſſi, de l'aveu des muſiciens, la *diſſonance*. On n'a qu'à omettre ce ſon, & les nombres des autres étant diviſibles par 3, l'accord $\frac{G, H, d}{4, 5, 6}$ donne la conſonnance agréable & parfaite, connue ſous le nom de la *triade harmoniq e*, dont l'expoſant eſt $2^2 + 3 + 5 = 60$, & partant 144 fois plus petit qu'auparavant, d'où il ſemble que l'addition du ſon f gâte trop la belle harmonie de cette conſonnance, pour qu'on lui puiſſe accorder une place dans la muſique. Cependant, au jugement de l'oreille cette *diſſonance* n'eſt rien moins que déſagréable, & on s'en ſert dans la muſique avec le meilleur ſuccès; il ſemble même que la compoſition muſicale en acquiert une certaine force, ſans laquelle elle ſeroit trop unie. Voilà donc un grand paradoxe, où la théorie ſemble être en contradiction avec la pratique, dont je tâcherai de donner une explication.

M. d'Alembert, dans ſon *Traité* ſur la compoſition muſicale, ſemble être du même ſentiment à l'égard de cette *diſſonance* qui lui paroit trop rude en elle-même, & ſelon les principes de l'harmonie; mais il croit que c'eſt une autre circonſtance tout-à-fait particulière qui la fait tolérer dans la muſique. Il remarque que l'on n'emploie cet accord G, H, d, f, que lorſque la compoſition ſe rapporte au ton C; & il croit qu'on y ajoute le ſon f, pour fixer l'attention des auditeurs à ce ton, afin qu'ils ne s'imaginent pas que le ton ait paſſé au ton G, où l'accord G, H, d, eſt la conſonnance principale. Suivant cette explication, ce n'eſt donc point par quelque principe de l'harmonie qu'on ſe ſert de la *diſſonance* G, H, d, f, mais uniquement pour avertir les auditeurs que la pièce qu'on joue doit être rapportée au ton C. Sans cette précaution, on pourroit ſe tromper, & croire que l'harmonie dût être rapportée au ton G. Par la même raiſon il dit qu'en employant l'accord F, A, c, on y ajoute le ſon d, qui eſt la ſixte de F, afin que les auditeurs ne penſent pas que la pièce ait paſſé au ton F.

Je doute fort que cette explication ſoit goutée de tout le monde: elle me paroit trop arbitraire & éloignée des vrais principes de l'harmonie. S'il étoit abſolument néceſſaire que chaque accord repréſentât le ſyſtême tout entier des ſons que le ton où l'on joue embraſſe, on n'auroit qu'à les employer tous à la fois, mais cela feroit ſans contredit un très-mauvais effet dans la muſique. Cependant le doute demeure dans ſon entière force, qui eſt que l'accord G, H, d, f, étant écouté tout ſeul, ſans être lié avec d'autres, ne choque pas tant l'oreille, qu'il ſemble qu'il devroit faire à cauſe des grands nombres dont il renferme les rapports. Il eſt certain que la plupart des oreilles ne ſont pas capables d'appercevoir des proportions ſi compliquées; & néanmoins nous voyons que preſque tout le monde trouve cet accord aſſez agréable, il s'agit donc de découvrir la cauſe phyſique de ce phénomène paradoxe.

Pour cet effet, je remarque d'abord qu'il faut bien diſtinguer les proportions que nos oreilles aperçoivent actuellement, de celles que les ſons exprimés en nombres renferment. Rien n'arrive plus ſouvent dans la muſique, que ce que l'oreille ſent une proportion bien différente de celle qui ſubſiſte effectivement parmi les ſons. Dans la température égale, où tous les 12 intervalles d'une octave ſont égaux, il n'y a point de conſonnances exactes, excepté les ſeules octaves, la quinte y eſt exprimée par la proportion irrationelle de 12 à $\sqrt[12]{2^7}$, qui eſt un peu différente de celle de 2 à 3. Cependant quoiqu'un inſtrument ſoit accordé ſelon cette règle, l'oreille qui n'eſt pas bleſſée par cette proportion irrationelle C: G ne laiſſe pas d'appercevoir une quinte, ou la proportion de 2 à 3; & s'il étoit poſſible que l'oreille ſentît la véritable proportion des ſons, elle en ſeroit beaucoup plus choquée, qu'écoutant la plus forte *diſſonance* comme celle de la fauſſe quinte. Auſſi fait-on que dans la température harmonique, où les ſons d'une octave ſont exprimés par les nombres ci-joints, quelques quintes ne ſont pas parfaites, quoique l'oreille les prenne pour telles. Ainſi l'intervalle de B à f, étant contenu dans la proportion de 675 à 1024, ſurpaſſe la proportion d'une véritable quinte de 2 à 3, de l'intervalle $\frac{2048}{2025}$, & cependant l'oreille la diſtingue à peine d'une quinte exacte. De même, l'intervalle A à d, contient la proportion de 20 à 27, que l'oreille confond avec celle de 3 à 4, quoique la différence ſoit un comma, exprimé par la proportion 80 : 81. On prend auſſi l'intervalle de G ♯ à c, dont la proportion eſt 25 : 32, pour une tierce majeure, ou pour la proportion de 4 à 5, nonobſtant la différence de 125 à 128; & je doute fort qu'en écoutant l'accord d : f, on ſente la proportion de 27 à 32, plutôt que celle de 5 à 6, qui eſt ſans doute plus ſimple.

Voici le ſyſtême ordinaire.

F	—	2^9			=	512.
F♯	—	2^2	3^3	5	=	540.
G	—	2^6	3^2		=	576.
G♯	—	2^3	3	5^2	=	600.
A	—	2^7	5		=	640.
B	—		3^3	5^2	=	675.
H	—	2^4	3^2	5	=	720.
e	—	2^8	3		=	768.
e♯	—	2^9	5^2		=	800.
d	—	2^1	3^1		=	864.
d♯	—	2^2	3^2	5^2	=	900.
e	—	2^6	3	5	=	960.
f	—	2^{10}			=	1024.

Il eſt donc ſuffiſamment prouvé que la proportion aperçue par les ſens eſt ſouvent différente de celle qui ſubſiſte actuellement entre les ſons. Tou-

tes les fois que cela arrive, la proportion aperçue eſt plus ſimple que la réelle ; & la différence eſt ſi petite, qu'elle échappe à la perception. L'organe de l'ouie eſt accoutumé de prendre pour une proportion ſimple toutes les proportions qui n'en diffèrent que fort peu, de ſorte que la différence ſoit quaſi imperceptible : or, plus une proportion eſt ſimple, plus notre ſentiment eſt auſſi ſenſible, & diſtingue de plus petites aberrations ; c'eſt la raiſon pourquoi on ne ſauroit ſupporter preſque aucune aberration dans les octaves, & on prétend que toutes les octaves ſoient exactes, & qu'elles ne s'écartent point du tout de la raiſon double. Cependant, quand même, dans un concert, quelques octaves ſeroient environ d'une centième partie d'un ton trop hautes ou trop baſſes, je doute fort que la plus délicate oreille s'en aperçût ; il ſemble plutôt qu'on ſouffre encore une plus grande aberration, ſans que les oreilles en ſoient bleſſées.

Dans les quintes on peut ſouffrir une plus grande aberration : les muſiciens conviennent que celle que que la température égale renferme, eſt abſolument imperceptible, or l'erreur y monte à la centième partie d'un ton. Dans la température harmonique, il y a des quintes qui diffèrent d'un comma de la raiſon double, & le comma vaut environ la dixième partie d'un ton exprimé par la raiſon de 8 à 9 ; auſſi cette différence eſt-elle ſenſible, & ſemble avoir déterminé la plupart des muſiciens à embraſſer la température égale, où l'erreur eſt dix fois plus petite. Peut-être que la moitié ou le tiers d'un comma ſeroit encore ſupportable dans les quintes majeures, dans les tierces majeures, dont la juſte meſure eſt la raiſon de 4 à 5, la température égale s'en écarte de deux tiers d'un comma, & dans les tierces mineures, on ne diſtingue pas un comma entier, vu que la température harmonique contient deux eſpèces de cette tierce, l'une exprimée par la raiſon 5 à 6, & l'autre par 27 à 32, qu'on confond ordinairement dans la pratique, quoique la différence ſoit un comma.

Cependant on ne ſauroit ici fixer de limites ; la choſe dépend de la ſenſibilité des oreilles, & il eſt certain que des oreilles fines & délicates diſtinguent des différences plus petites que des oreilles groſſières. Si les hommes avoient le jugement de leur oreille ſi exact, qu'ils puſſent diſtinguer les plus petites aberrations, c'en ſeroit fait de toute la muſique : car où trouveroit-on des muſiciens capables d'exécuter tous les ſons ſi exactement, qu'il n'y auroit pas la moindre aberration ? Preſque tous les accords paroîtroient à ces hommes comme les plus inſupportables *diſſonances*, pendant que des oreilles moins délicates les trouvent parfaitement bien harmoniques. C'eſt donc un avantage pour la muſique pratique, que le ſens de l'ouie ne ne ſoit pas porté au plus haut degré de perfection, & qu'il pardonne généreuſement les petits défauts dans l'exécution. Il eſt auſſi certain que plus le goût des auditeurs eſt exquis, plus auſſi doit être exacte l'exécution ; pendant que des auditeurs dont le goût eſt moins délicat, ſe contentent d'une exécution plus groſſière.

Quand la proportion actuelle, entre les ſons qu'on entend, eſt aſſez ſimple, comme de 2 : 3, ou 3 : 4, ou 4 : 5, &c. la proportion aperçue eſt auſſi la même pour toutes les oreilles. Mais quand la proportion actuelle eſt fort compliquée, de ſorte pourtant qu'elle approche beaucoup d'une proportion ſimple, alors l'oreille apercevra cette propoſition ſimple ſans remarquer la petite aberration de l'actuelle. Ainſi, en entendant deux ſons en raiſon de 1000 à 2001, on les prendra pour une octave, ou bien la proportion aperçue ſera 1 à 2 exactement ; de même, deux ſons en raiſon de 200 à 301, ou de 200 à 299, exciteront le ſentiment d'une quinte parfaite, & généralement par quelques nombres que les ſons ſoient exprimés, ſi les proportions ſont trop compliquées, l'oreille leur en ſubſtitue d'autres fort approchantes, dont les proportions ſont plus ſimples. C'eſt ainſi que les proportions aperçues ſont différentes des actuelles, & c'eſt par celles-là qu'il faut juger de la véritable harmonie, & point du tout par celles-ci.

Donc, quand on entend cet accord G, H, d, f, exprimés par ces nombres, 36, 45, 54, 64, une oreille parfaite comprendra bien les proportions renfermées dans ces nombres ; mais des oreilles moins parfaites, auxquelles la perception de ces proportions eſt trop difficile, tâcheront de ſubſtituer d'autres nombres, qui donnent des proportions plus ſimples. Elles ne changeront rien dans les trois premiers ſons G, H, d, puiſqu'ils renferment une conſonnance parfaite ; mais je ſuis porté à croire qu'elles ſubſtitueront à la place du dernier, 64, celui de 63, afin que tous les nombres devenant diviſibles par 9, les rapports de nos quatre ſons ſoient maintenant exprimés par ces nombres 4, 5, 6, 7, dont la perception eſt ſans doute moins embarraſſée. En effet, ſi l'on nous préſentoit ces deux accords, l'un contenu dans les nombres 36, 45, 54, 64, & l'autre dans ceux-ci, 36, 45, 54, 63, il faudroit une oreille bien fine pour les diſtinguer, à moins qu'elle ne les entendît à-la-fois ; mais hormis ce cas, ces deux accords feront certainement la même impreſſion.

Je crois donc qu'en entendant les ſons 36, 45, 54, 64, on s'imagine d'entendre ceux-ci, 36, 45, 54, 63, ou bien ceux-ci, 4, 5, 6, 7, attendu que l'effet eſt abſolument le même. Je ne ſais pas ſi la raiſon ſuivante eſt ſuffiſante pour prouver mon ſentiment. Si l'oreille apercevoit les premiers nombres, l'accord ne devroit pas être troublé quoiqu'on y ajoutât encore d'autres ſons contenus dans le même expoſant, comme ceux de 40, 48 & 60. Or, il eſt certain que par cette addition l'accord changeroit tout-à-fait de nature, & deviendroit inſupportable. De là, je conclus que l'oreille ſent effectivement les ſons exprimés par ces petits nombres, 4, 5, 6, 7, don. l'ex-

Digitized by Google

poſant ne permet aucune interpolation. Ainſi quand on entend cet accord de la ſeptième, G, H, d, f, on ſubſtitue, au lieu du ſon f, un autre tant ſoit peu plus grave, dont le rapport au véritable eſt comme 63 à 64. Il eſt vrai que cet intervalle eſt un peu plus qu'un comma; mais on néglige ſouvent d'auſſi grandes erreurs, ſurtout dans des accords ſi compoſés.

Il ſemble donc qu'un tétracorde, G, H, d, f, n'eſt admis dans la muſique qu'en tant qu'il répond aux nombres 4, 5, 6, 7, & que l'oreille ſubſtitue au lieu du ſon f, un autre un peu plus bas en raiſon de 64 à 63. C'eſt le jugement qui attribue à ce ſon une autre valeur qu'il n'a actuellement, & ſi, dans un inſtrument de muſique, ce ſon f étoit un peu plus bas que ſelon les règles de l'harmonie, je ne doute pas que ce même accord ne produiſit un meilleur effet. Mais les autres accords qui précèdent ou ſuivent, ſuppoſent à ce ſon f ſa valeur naturelle, & il en ſera de même que ſi l'on avoit employé deux ſons différens, répondant aux nombres 64 & 63, quoique ce ne ſoit que le même ſon, mais différemment rapporté par le jugement du ſens. Peut-être eſt-ce ici qu'eſt fondée la règle ſur la préparation & réſolution des *diſſonances*, pour avertir quaſi les auditeurs que c'eſt le même ſon, quoiqu'on s'en ſerve comme de deux différences, afin qu'ils ne s'imaginent pas qu'on ait introduit un ſon tout-à-fait étranger.

On ſoutient communément qu'on ne ſe ſert pas dans la muſique des proportions compoſées de ces trois nombres premiers, 2, 3 & 5, & le grand Leibnitz a déja remarqué que dans la muſique on n'a pas encore appris à compter au-delà de 5; ce qui eſt auſſi inconteſtablement vrai dans les inſtrumens accordés ſelon les principes de l'harmonie. Mais ſi ma conjecture a lieu, on peut dire que dans la compoſition on compte déja juſqu'à 7, & que l'oreille y eſt déja accoutumée : c'eſt un nouveau genre de muſique qu'on a commencé à mettre en uſage, & qui a été inconnu aux anciens. Dans ce genre, l'accord 4, 5, 6, 7, eſt la plus complette harmonie, puiſqu'elle renferme les nombres 2, 3, 5 & 7; mais il eſt auſſi plus compliqué que l'accord parfait dans le genre commun, qui ne contient que les nombres 2, 3 & 5. Si c'eſt une perfection dans la compoſition, on tâchera peut-être de porter les inſtrumens au même degré.

DISSONANCE. L'origine, la nature, les eſpèces, les lieux harmoniques de la *diſſonance*, ſa ſubordination au mode, au genre, à la meſure, tout cela peut ſe déduire immédiatement du principe phyſique de l'harmonie, c'eſt-à-dire, de la réſonance du corps ſonore; et tout cela juſqu'ici n'a été établi par les théoriciens que ſur de ſimples convenances plus ou moins arbitraires, plus ou moins impérieuſes, mais nullement propres à diriger le compoſiteur dans la pratique.

I. L'auteur de l'eſſai ſur le Beau (1770), page 177, regarde l'emploi des *diſſonances* comme une inſtitution purement arbitraire, comme une combinaiſon artificielle, imaginée pour éviter l'ennui et le dégoût que cauſeroit néceſſairement le retour trop fréquent des conſonnances, obligées par leur petit nombre à ſe répéter trop ſouvent.

Quoique cet ouvrage ne traite pas *ex profeſſo* de l'harmonie, la netteté des idées, le choix du ſujet, la nobleſſe du ſtyle, & la force du raiſonnement l'ayant rendu preſque c'aſſique, j'ai cru devoir le citer, pour y relever quelques erreurs qui prouvent que l'auteur ne connoiſſoit ni la ſcience ni l'hiſtoire de la muſique. Celles qui ſe trouvent dans les traités mis entre les mains de la jeuneſſe, entrant pele-mêle avec les vérités dans une mémoire facile et ténace, y font des impreſſions profondes et difficiles à effacer, parce qu'il faut pour cela détruire le préjugé de l'autorité, l'habitude, la fauſſe ſcience et la vanité qui en eſt inſéparable.

1°. L'auteur confond (page 150.) la *diſſonance* avec le tempérament, deux objets diamétralement oppoſés. Car, ſuivant le père André, la *diſſonance* a été introduite dans l'harmonie pour y faire variété. Le tempérament y fait préciſément le contraire. Tempérer, c'eſt prendre entre deux ſons un ſon intermédiaire qui puiſſe ſans erreur ſenſible repréſenter ſuivant le beſoin tantôt l'un, tantôt l'autre. Voyez *Tempérament*. Par exemple le *mi* de la gamme fait avec l'*ut* un intervalle de 5 à 4, ou de 80 à 64, le même *mi* fait avec le *la* un intervalle de 3 à 4, ou de 81 à 54; le même *mi* égale donc tantôt 80, tantôt 81. Mais le *mi* quarte de *la* ne fait pas avec *ut* une tierce majeure juſte ni ſupportable. Pour éviter la diſcordance, il faudroit donc employer deux *mi* en harmonie. Il faudroit donc deux touches pour le *mi* dans les claviers d'orgue et de clavecin. Que fait l'accordeur? Ces deux *mi* ſont entr'eux comme 80 & 81, ou comme 160 & 162; il prend un ſon mitoyen entre les deux, à-peu-près égal à 161, ce qui diminue de moitié la différence de l'un à l'autre; & l'oreille qui ne ſupportoit pas la différence de 80 à 81, n'eſt point choquée de celle de 160 à 161, ou de 161 à 162. Le *mi* tempéré repréſente donc deux notes, & peut être pris indifféremment pour l'une ou pour l'autre. De même le *la* de la gamme moderne repréſente les deux *la* de la gamme harmonique que j'ai appelés *ta* & *pa*, leſquels ſont un intervalle de 13 à 14, ou de 26 à 28. Le *la* des modernes, comme quinte de *re*, égale 27. Il eſt donc mitoyen entre *ta* & *pa*. Le tempérament réduit donc à la moitié le nombre des notes tempérées. Or la variété tient eſſentiellement à la multiplicité. Le tempérament eſt donc diamétralement oppoſé à la variété.

2°. Le P. André, page 150, attribue l'invention du tempérament à Ariſtoxène qui en étoit auſſi éloigné qu'incapable. L'art de tempérer ſuppoſe néceſſairement la connoiſſance & l'uſage des rapports harmoniques

harmoniques des ſons. Or, Ariſtoxène ne connoiſſoit d'autres termes de rapport que la voix & l'oreille. La voix, dit-il, (pages 14 & 32), donne tous les ſons praticables; l'oreille juge du degré de leur conſonannce. Il regarde tous les rapports numériques non-ſeulement comme inutiles dans la théorie, mais, ce qui ne mérite pas d'être réfuté, comme faux. Il invoque à la vérité, page 33, le jugement de l'oreille, & celui de l'eſprit. Mais quel rôle peut jouer l'eſprit dans une théorie qui exclut tous les rapports des ſons, c'eſt-à-dire, tous les termes, tous les moyens de comparaiſon? Auſſi eſt-il forcé de convenir (*ibid.*) que la délicateſſe de l'organe eſt preſque le ſeul principe de la muſique. Or, plus un organe ſera exercé & délicat, plus il ſera choqué de l'altération des intervalles harmoniques. Le tempérament & la théorie d'Ariſtoxène ſont donc deux choſes abſolument inconciliables.

3°. « Ariſtoxène, dit le P. André, page 232, « Ariſtoxène, le premier inventeur de la muſique « tempérée, reprochoit à Pythagore d'avoir trop « voulu plaire à la raiſon aux dépends de l'oreille : « on lui reprochoit à ſon tour, d'avoir trop voulu « plaire à l'oreille aux dépends de la raiſon. » Ce n'eſt pas Plutarque qu'il falloit citer ici, c'eſt Ariſtoxène lui-même, page 32. Ce n'eſt pas une faute conſidérable; mais c'en eſt une. Examinons maintenant le fonds même de la citation. Comment! Ariſtoxène plaiſoit à l'oreille en altérant les intervalles, & Pythagore la choquoit en les lui préſentant dans toute leur pureté? Comment! une octave parfaitement juſte plaiſoit moins aux Grecs qu'une octave altérée? Mais cela implique contradiction. Quel eſt le véritable intervalle d'octave? Celui qui plaît. Quelle octave doit-être cenſée altérée? Celle qui déplaît. Si vous rejetez cette manière de diſtinguer les intervalles purs d'avec ceux qui ſont altérés, il faut donc néceſſairement recourir à l'expreſſion numérique de ces intervalles. Quoi donc! Ariſtoxène prétendoit que le rapport de l'octave n'eſt pas de 1 à 2; celui de la quinte dans celui de 2 à 3, &c.? Dans ce cas Adraſte (vid. Ariſtoxène, page 77), lui faiſoit grace en le traitant ſimplement d'homme à paradoxe.

4°. Si le P. André (page 151), eût ſeulement parcouru les harmoniques de Ptolomée, il y auroit vu que cet auteur ne redreſſe pas ſeulement Ariſtoxène, mais les Pythagoriciens des derniers temps, & qu'il n'attaque nullement le véritable ſyſtême de Pythagore, dont le ſien n'eſt que le développement. Pythagore ne peut donc pas avoir tort, & Ptolomée avoit raiſon.

5°. Enfin on verra dans le cours de cet article que la variété n'eſt pas l'origine excluſive de la *diſſonance*; & qu'il y a des accords diſſonans qui dériveut de la nature même & du fonds de l'harmonie. Ce qui milite également contre le ſyſtême de M. Dodart, (hiſtoire de l'Académie des ſciences, année 1706; mémoire, page 388;) qui en a cherché l'origine dans l'imitation de la nature, & l'expreſſion des paſſions. Ces deux auteurs ont confondu l'utilité de la *diſſonance* avec ſon origine. On verra ci-deſſous, que s'il y a des *diſſonances* libres, des *diſſonances* accidentelles, il y en a auſſi d'obligées, prescrites par la marche de la baſſe fondamentale.

M. Mercadier de Beleſta, (*Nouveau ſyſtême de Muſique*,) p. 107, fait ſortir les *diſſonances* de la nature même du diſcours muſical, & les emploie pour prolonger la phraſe par des cadences évitées. On doit ſavoir qu'une cadence évitée a lieu lorſque l'accord parfait d'un temps fort eſt altéré par une *diſſonance*. Par exemple: lorſque l'accord *ſol*, *ſi*, *re*, ſe réſout ſur *ſol*, *ut*, *re*, la baſſe fondamentale, fait un mouvement, deſcendant de quinte *ſol*, *ut*; voyez la table de la génération harmonique col. III & II. Le premier accord porte ſur un ſon fondamental impair, le ſecond ſur un ſon pair. Donc (voyez mon art. *baſſe fond.* n°. *cadences.*) le premier ſe trouve dans un temps foible, le ſecond dans un temps fort. Retranchez le *re* de ces deux accords, vous avez une cadence pleine & parfaite, & un repos parfait. Ajoutez ces deux *re*, la cadence *ſol*, *ut* eſt la même; mais le repos, réſultant de l'accord parfait final, ou de la conſonance *ſol*, *ut* du temps fort, ce repos, dis-je, eſt altéré, troublé, détruit par le *re* ſur-ajouté. Voilà ce que c'eſt qu'une cadence évitée, qu'on devroit appeler repos évité; mais le repos évité n'eſt qu'un des cas de la *diſſonance*, & qui n'eſt pas même le plus fréquent; car on verra ci-deſſous qu'il eſt impoſſible de former un temps foible ſans le ſecours de la *diſſonance*. Or la meſure réſulte de la ſucceſſion des temps forts & des temps foibles; d'où il s'enſuit qu'il ne peut y avoir de meſure ſans *diſſonance*, au lieu qu'on peut très-bien faire une phraſe ſans repos évité, en formant une baſſe fondamentale de ſons ſucceſſivement pairs & impairs. Il y a d'ailleurs des accords réputés *diſſonans* dans la pratique, tel que l'accord impair *ré*, *ſi*, *fa*, *la*, 9, 15, 21, 27 ou 3, 5, 7, 9, d'où dérive dans la pratique l'accord *ſi*, *ré*, *fa*, *la*, voyez mon art. *fondamental*, n°. 11; qui ne peuvent que difficilement figurer dans un temps fort, & qui conſéquemment ſont très-peu propres à former une cadence évitée; car *fa*, *la*, *ut*, qui en dérive ſe réſout ſur *ſol*, *ſi*, *ré*, par un mouvement fondamental d'octave *ſol*, *ſol*, III, VI; & *ré*, *ſi*, *fa*, *la*, ſur *ut*, *ut*, *mi*, *ſa*, par un mouvement fondamental de quarte, *ſol*, *ut*. III, IV. Le repos évité n'eſt donc pas le ſeul cas de la *diſſonance*. Enfin dans l'exemple cité par M. Mercadier, le *ſi* n'eſt pas plus néceſſaire que le *re*, le *fa*, ni le *la*. Au lieu que le *ré* dans la ſucceſſion *ſol*, *ſi*, *ré*; *ſol*, *ut*, *ré*, eſt néceſſairement amené dans le ſecond accord par la loi de la ſalvation, qui preſcrit à tout harmonique d'une colonne impaire de ſe réſoudre dans la colonne paire ſuivante ſur l'harmonique le plus proche. Or dans la ſucceſſion des col. III & II

de la table de la génération harmonique, le *re* de la colonne impaire ſe trouve à côté de ſon uniſſon dans la colonne paire; donc il doit ſe réſoudre ſur lui. C'étoit donc là l'exemple qu'il falloit choiſir de préférence.

Rameau, *Génération harmonique*, p. 107, forme ſa baſſe fondamentale de trois ſons à la quinte l'un de l'autre, *fa*, *ut*, *ſol*, portant chacun l'accord parfait; & pour diſtinguer la tonique *ut* des deux autres, il altère l'harmonie du *ſol* & du *fa* par une *diſſonance* qu'il place à une tierce au-deſſus de l'accord *ſol*, *ſi*, *ré*, & à une tierce au-deſſous de l'accord *fa*, *la*, *ut*, ou *ut*, *la*, *fa*; ce qui lui donne deux accords *diſſonans*, *ſol*, *ſi*, *ré*, *fa*, & *ut*, *la*, *fa*, *ré*, ou *ré*, *fa*, *la*, *ut*; mais on a déja démontré cent fois à Rameau, 1°. que le *fa*, de l'accord *ſol*, *ſi*, *ré*, *fa*, n'eſt qu'une *diſſonance* de tempérament, & qu'il eſt harmoniquement conſonant, complétant l'accord parfait de *ſol*; *ſol*, *ſi*, *ré*, *fa*, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Voyez mon article *Fondamental*, n°. II. 2°. Que le *fa* de l'accord *fa la ut*, lorſqu'il fait la quarte juſte d'*ut*, ne peut appartenir au mode d'*ut*. Voyez l'article *Diſſonance* de Rouſſeau, et mes articles *Fondamental*, *Baſſe-fond.* & *Baſſe-continue*. Voyez auſſi l'article *ƒy*. Enfin j'ai démontré contre Rameau et Tartini que l'accord *fa*, *la*, *ut*, dans les modes d'*ut* & de *ſol*, ne fait nullement partie de l'harmonie de *fa*, mais de celle de *ſol*, dérivant de l'accord impair *ſol*, *ré*, *ſi*; *mi* », *la* », *ut* »; 3, 9, 15, 21, 27, 33, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, & en notes modernes; *ſol*, *ré*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*. Voyez mon article *fondamental* n°. II, l'accord *ré*, *fa*, *la*, *ut* n'eſt donc point fondamental dans le ſens de Rameau, mais dérive de *ré*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*, 3, 5, 7, 9, 11, dont on a retranché le *ſi*, parce que le *ré*, & le *ſi*, ſe réſolvant tous les deux ſur *ut*, dans l'accord *ut*, *ut*, *mi*, *la*, *ut*, on a regardé l'un des deux comme inutile. L'accord *fa*, *la*, *ut*, appartient donc aux modes d'*ut*; & de *ſol*, quoique le *fa*, quarte d'*ut*, n'en faſſe pas partie; parce que le *fa* de cet accord eſt un *mi* », vingt-unième harmonique d'*ut*; & ſeptième harmonique de *ſol*. Obſervation qui réduit à rien la prétendue origine des *diſſonances* imaginée par Rameau.

Je ne dis rien ici du ſyſtême des *diſſonances* inventé par Tartini. Je me propoſe d'examiner l'enſemble de ſa théorie à l'article *harmonie*. Voyez cependant l'extrait qu'en a fait Rouſſeau, art. *ſyſtême*, *ſyſtême de Tartini*.

De toutes les opinions relatives à l'origine de la *diſſonance*, la plus ingénieuſe, c'eſt ſans contredit celle de M. Bemetzrieder *Leçons de Clavecin in-4°*, 1771, p. 154 & 332, parce qu'elle tient à l'eſſence même de la muſique. « Qu'eſt-ce donc que la muſique, demande cet habile harmoniſte? on s'élèvera » contre mon opinion: mais l'expérience ſe réunira » avec moi pour la définir, *l'art de choquer les ſons* » *naturels, pour en rendre le retour plus agréable*. Qu'on » s'écarte de cette règle dans la pratique; plus de » de mélodie, plus d'harmonie. » Ce principe eſt inconteſtablement vrai, quoique toutes les applications (p. 329, 356.) n'en ſoient pas également heureuſes. Je ne puis y toucher ici que légèrement; (Voyez mon art. *Harmonie*.) Plaçons-nous dans le mode d'*ut*, l'expérience nous apprend que l'oreille n'eſt pleinement ſatisfaite que lors qu'après l'accord du temps fo ble, elle entend dans le temps fort ſuivant, l'accord parfait ſans mélange. L'accord parfait eſt *ut*, *mi*, *ſol*, *ut*: altérez-le par l'interca'lation d'un ſon quelconque, vous chagrinez l'oreil'e, elle attend que vous lui rendiez l'harmonie d'*ut* dans toute ſa pureté; mais vous pouvez aiguiſer ſon déſir en lui offrant cette harmonie ſucceſſivement altérée par les notes de la gamme qui n'en ſont point partie. Quelles ſont ces notes? *ſi*, *re*, *fa*, *la*, dit M. Bémetzrieder. Il faſſoit dire, *re*, *fa*, *la*, *ſi*, 9, 11, 13, 15, ou *re*, *ſi*, *fa*, *la*; 9, 15, 21, 27. (Voyez mon art. *fondamental*, n°. II.) Toutes les combinaiſons de l'accord parfait dans leſquelles il entrera un ou pluſieurs ſons de l'accord *ſi*, *re*, *fa*, *la*, feront déſirer, appelleront l'accord *ut*, *mi*, *ſol*. Le *re* choque & appelle l'*ut* & le *mi*; le *fa* appelle le *mi* & le *ſol*; le *la* appelle le *ſol* & l'*ut*, celui-ci plus foiblement que l'autre; enfin le *ſi* appelle l'*ut* le plus fortement poſſible.

Si l'on réunit la théorie des chocs à celle de la baſſe fondamentale, point d'accord, point de marche harmonique, point de licence dont on ne puiſſe rendre raiſon. Mais M. Bémetzrieder n'eſt point du tout de cet avis là. « A préſent, dit-il, à la fin de ſon traité, » p. 352, je vous demanderai quel jugement vous » portez de la baſſe fondamentale? Si vous la croyez » bien propre à dévoiler les vrais reſſorts de la » marche muſicale? » Il eſt vrai qu'il n'entend parler que de celle de Rameau, ibid. p. 353. Mais il n'eſt pas moins vrai, que deſtituée du ſecours de la véritable baſſe fondamentale, ſa théorie ne ſe prête nullement à l'explication des différences ſpécifiques de la meſure muſicale, non plus qu'à celle de la ſyncope. *Ibid.* p. 347, auſſi ne dit-il rien de cette dernière marche, p. 348. (Voyez mon art. *baſſe fondamentale*, n°. II & III, où j'ai traité de la meſure. Voyez auſſi *Syncope*, & mon art. *Harmonie*.)

« On avoit, dit Rouſſeau, art. *diſſonance*, juſ- » qu'ici raiſonné ſi mal ſur la *diſſonance*, que je ne » crois pas avoir fait en cela pis que les autres. » A coup ſûr il n'a pas fait beaucoup mieux; s'il s'eſt diſtingué des autres, c'eſt moins par le mérite de ſes aperçus, que par leurs contradictions.

1°. Rouſſeau ne voit point de raiſon phyſique qui autoriſe à introduire la *diſſonance* dans le corps même de l'harmonie, art. *diſſonance*. « Non-ſeule- » ment, dit-il, art. *Harmonie*, les harmoniques du » ſon qui la donnent, mais le ſon lui-même n'entre » point dans le ſyſtême harmonieux du ſon fon-

» damental ; (j'ai prouvé le contraire, art. *fonda-* » *mental.*) » Cependant, art. *Cadence*, il prétend que la *diſſonance* eſt toujours exprimée ou ſous-entendue ; que rien ne peut faire ſentir le repos que la *diſſonance* antérieure qui le ſuſpend, *ou le ſentiment implicite de la diſſonance.* Comment l'ame peut-elle avoir le ſentiment d'une choſe arbitraire & purement mécanique ? Il faut donc que la *diſſonance* ſoit quelque choſe de bien naturel, puiſque l'oreille la ſous-entend & la ſupplée. Cependant elle eſt, ſuivant Rouſſeau, art. *Harmonie*, ſi peu inhérente au ſyſtême harmonieux du ſon fondamental, c'eſt-à-dire, à ſon accord, « qu'elle » ſe diſtingue toujours d'une manière choquante parmi » tous les autres ſons. » Première contradiction.

2°. N'apercevant, ni dans la phyſique, c'eſt-à-dire, dans la réſonnance du corps ſonore, ni dans le calcul, c'eſt-à-dire, dans la progreſſion de ſes harmoniques, la génération de la *diſſonance*, il lui cherche une origine purement mécanique ; étant donnée la *baſſe fondamentale ſol, ut*, il fait porter à l'harmonie de *ſol* une *diſſonance*, afin de la diſtinguer de l'harmonie de la tonique. L'harmonie de *ſol, ſol ſi re ſol*, produit par le moyen de la *diſſonance* deux harmonics diſſonantes, *ſol, ſi, re, mi, ſol*, & *ſol, ſi, re, fa, ſol.* Cependant, même art. il trouve la formule harmonique de ces deux accords dans la ſérie $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}$, & c'eſt le $\frac{1}{5}$ harmonique du *ſol* qui repréſente le *mi* & le *fa*, ne différant de chacun d'eux que d'un quart de ton ; & ce *mi* & ce *fa* n'étant altérés que par le tempérament de notre gamme. La réſonance du corps ſonore donne donc les *diſſonances* que Rouſſeau regarde comme mécaniques. Deuxième contradiction.

3°. Rouſſeau, art. *Harmonie*, dit « que tout ſon » donne un accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt » formé de tous ſes harmoniques, & que c'eſt par » eux qu'il eſt un ſon. » Cependant, art *diſſonance*, il dit que le ſeptième harmonique du ſon fondamental n'entre point dans la réſonance totale de ſes élémens, comme *conſonnance*, mais comme *diſſonance.* Or tout corps ſonore porte cette ſeptième, donc tout ſon donne un accord diſſonant. Troiſième contradiction.

4°. Art. *conſonnance*, il dit que la ſeptième harmonique forme, avec la quinte de l'accord parfait, un intervalle très-dur, très-diſſonant ; &, art. *diſſonance*, il dit que le ſyſtême de Tartini eſt le ſeul dans lequel la théorie des *diſſonances* ſoit déduite des vrais principes de l'harmonie : or Tartini dit, p. 128, que cette ſeptième eſt une véritable conſonnance & non point une *diſſonance.* Le ſentiment de Rouſſeau n'eſt donc pas celui de Tartini ; le ſentiment de Rouſſeau eſt donc oppoſé aux vrais principes de l'harmonie. Donc, quatrième contradiction.

5°. Rouſſeau n'admet au nombre des *diſſonances* que la ſeconde & la ſeptième ; Tartini n'admet que les conſonnances doubles. La double quinte, la double quarte, la double tierce majeure, &c. (Voyez *Syſtême, Syſtême de Tartini*, extrait par Rouſſeau.) Donc, cinquième contradiction.

En général je ne vois qu'une obſervation à prendre dans l'art. *diſſonance* de Rouſſeau ; c'eſt que la *diſſonance* doit ſe réſoudre par le plus court chemin. C'eſt un correctif que M. Bémetzrieder devroit admettre dans ſa théorie des appels ; cet harmoniſte ſuppoſe que tout appel peut monter ou deſcendre, quoi qu'il y ait toujours un des deux ſons adjacens de l'harmonie conſonnante, qui ſoit plus fortement appelé que l'autre. Suivant M. Bémetzrieder, dans cette ſucceſſion *ſol, ſi, re ; ſol, ut, mi*, le *ſi* apelle le *ſol* & l'*ut*, mais ce dernier plus fortement ; le *re* apelle l'*ut* & le *mi*, mais le premier plus fortement. D'où il s'enſuivroit que ces trois ſalvations ſont régulières, *ſol ſi re, ſol ut* ; *ſol ſi re, ſol mi* ; enfin, *ſol ſi re, ſol ut mi.* Mais il eſt certain que les deux premières ſont défectueuſes, & qu'il y en a une quatrième que M. Bémetzrieder ne pouvoit pas trouver dans ſes principes. C'eſt *ſol ſi re, ſol ut re*, qui a lieu lorſque le *ſol* fondamental deſcend de quinte ſur *ut*. (Voyez dans la table de la *génér. harm.*, col. III & II.) & cette ſalvation donne en même temps l'origine d'une *diſſonance* néceſſaire (puiſque le *re* du premier accord ſe réſout néceſſairement ſur le *re* du ſecond,) d'une ſyncope & d'une cadence évitée.

II. Il y a donc des marches fondamentales qui introduiſent néceſſairement des *diſſonances*, mais je dis plus ; dans toute harmonie d'un temps foible, il n'y a de conſonnant que les uniſſons de l'harmonie du temps fort. Dans cette ſucceſſion, *ſol ſi re, ſol ut mi* ; le *ſi* & le *re* du premier accord doivent être regardés comme des *diſſonances* dont la réſonance étant prolongée, altère la conſonnance de l'*ut* & du *mi*. Donc ils doivent être régulièrement ſauvés. Enfin, ce qui eſt plus rigoureux, mais qui n'eſt pas moins vrai, le *ſol*, lui-même, eſt obligé de ſe réſoudre ſur ſon uniſſon, & non autrement. (Voyez mon art. *baſſe fond.* n°. V.)

Lorſque *ſol ſi re* ſe réſout ſur *ſol ut mi*, l'accord *ſol ſi re* eſt un accord parfait qui cependant diſſone avec l'accord ſuivant. J'apelle ſa *diſſonance*, *diſſonance relative.*

Lorſque *ut mi ſol ſi*, ſe réſout ſur *ut mi ſol ut*, il eſt évident qu'il forme avec le ſecond accord une *diſſonance* relative ; mais l'accord *ut mi ſol ſi*, iſolé, étoit déja diſſonant. Il y a donc des *diſſonances abſolues* & des *diſſonances relatives.*

Lorſque la baſſe fondamentale fait un mouvement deſcendant de quinte, *ſol, ut*, ſi on fait réſonner *ſol, ſi, ré* ſur le *ſol*, on aura néceſſairement dans le tems fort ſuivant l'accord diſſonant *ſol, ut, ré.* Il y a donc des diſſonances *libres* & des diſſonances *obligées.*

Lorſqu'on entend l'accord *ſol, ſi, re*, on ignore ſi

l'on eſt dans un temps fort ou dans un temps foible; mais on n'eſt pas dans ce doute lorſqu'on entend un accord impair qui eſt *ſuſpenſif*, quoiqu'à proprement parler, il ne ſoit pas diſſonant. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. I, neuvieme expérience). On pourroit donc diſtinguer des *diſſonances* & des *quaſi-diſſonances*, car les accords impairs font l'office de la diſſonance dans quelque temps de la meſure qu'ils ſe trouvent.

Quel eſt le lien harmonique de tous les accords? Il eſt toujours facile à déterminer, car il ne s'agit pour cela que de connoître ſa note fondamentale, & celle des accords adjacens, de déterminer leurs rapports nnmériques & de placer les ſons fondamentaux impairs ſur les temps foibles, & le pair ſur le temps fort. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. II & III.

Pour les loix de la ſalvat'on. (Voyez le même article, n°. V.) Pour celles de la préparation (Voyez *Préparation.*)

A l'égard du mode, il ſe détermine par le calcul. Deux accords conſécutifs ſont néceſſairement dans un mode quelconque. Pourquoi cela? c'eſt que deux ſons fondamentaux étant donnés, ils ont un générateur commun qui eſt leur plus grand commun diviſeur. Cherchez dans la table de la génération harmonique la note correſpondante à ce diviſeur, vous avez la tonique du mode cherché. (Voyez *Baſſe-tonique*).

Il ne peut y avoir d'équivoque dans la meſure que lorſqu'un même accord occupe pluſieurs temps ou pluſieurs meſures. Dans tout autre cas le ſon fondamental impair indique le temps foible, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III).

On ſait toujours dans quel genre on eſt par le moyen de la *Baſſe-fondamentale. Octave, quinte & quarte;* voi à les mouvemens fondamentaux du genre diatonique. Les tierces fondamentales conſtituent le chromatique, les tons, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. IV).

Maintenant, qu'eſt-ce qu'une diſſonance? Si vous parlez des intervalles diſſonans, ce ſont tous ceux qui ne ſont point partie de l'accord parfait. Les ſecondes, les tierces impaires, *re*, *fa*; 9, tt; *fa*, *la*; t1, t3, &c. Les intervalles doubles; la double quinte, la double quarte, &c.; les intervalles ſuperflus ou diminués: tout cela eſt diſſonant.

Donc toute note d'un accord du dernier temps foible, qui forme un de ces intervalles avec la note la plus proche de l'accord conſonnant qui ſuit, produit une diſſonance relative.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *diſſonance* mineure; car elle fait tierce ou ſixte majeure ſur le vrai ſon fondamental, & n'eſt autre que la note ſenſible, dans un accord dominant, ou la ſixte ajoutée dans ſon accord. (*J. J. Rouſſeau.*)

DISSONANCE MAJEURE. * D'après la définition que Rouſſeau a donnée lui-même de la *diſſonance* dans ſon article précédent, ce qu'il appelle ici *diſſonance majeure* n'en eſt point une. Quoique deux » ſons diſſonent entr'eux, a-t-il dit, on donne plus » ſpécialement le nom de *diſſonance* à celui des deux » qui eſt étranger à l'accord. » A plus forte raiſon ne doit on pas le donner à deux ſons qui ne diſſonent point entre eux. « C'eſt une choſe certaine, » a dit encore Rouſſeau, qu'où il n'y a point de » ſeconde il n'y a point de *diſſonance.* » Ainſi dans le premier cas ſuppoſé, la ſenſible ne ſauroit être regardée comme une *dissonance*, puiſqu'elle ne diſſone, puiſqu'elle ne forme ſeconde avec aucune des autres notes de l'accord. La ſenſible, dans ce cas, ne peut donc pas être regardée comme une *dissonance majeure.*

La ſixte ajoutée ne ſait point *dissonance* avec l'accord fondamental. Elle n'en fait une qu'avec ſa quinte, parce que ces deux ſons forment une ſeconde. Mais cette *dissonance* ne peut être regardée comme *majeure*, quoiqu'elle ſoit d'un ton majeur; car la ſeconde de l'accord dominant *ſa ſol* eſt auſſi d'un ton majeur; (dans notre ſyſtême tempéré.) et cependant elle eſt regardée comme *dissonance mineure.* Ce qui lui donne cette qualité, c'eſt que ce n'eſt pas comme ſeconde qu'elle eſt diſſonante; mais comme ſeptième mineure *ſol, fa.* Pour la ſixte *la*, qui n'eſt *majeure* qu'à l'égard du ſon fondamental avec lequel elle ne diſſone point, et qui, dans le cas même du renverſement *la ſol*, ne formeroit auſſi qu'une ſeptième mineure, on ne peut donc pas la conſidérer comme *dissonance majeure*, puiſqu'elle n'eſt pas majeure en ſa qualité de *diſſonance*, ou au moins dans le ſens qui tend à monter.

Pour rendre cela plus clair j'obſerverai que les intervalles *majeurs* ne tendent à monter, et les intervalles mineurs à deſcendre, que quand ils ſont ſuivis d'une note à la diſtance d'un ſemi-ton. Ainſi le *ſa* de l'accord *ſol, ſi, re, fa*, tend à deſcendre ſur le *mi* qui le ſuit à un ſemi-ton, comme le *ſi* du même accord tend à monter ſur l'*ut* qui le ſuit à un ſemi-ton. Mais ni le *la* de l'accord *ut mi ſol la*, ni le *re* de l'accord *ſa la ut re* n'étant ſuivis d'aucun ſemi-ton en haut ni en bas ne peuvent avoir aucune tendance déterminée.

Qu'eſt-ce donc qu'une *dissonance majeure*, & pourquoi tend-elle à monter? Une *dissonance majeure* eſt en effet la ſenſible, mais lorſqu'elle fait *dissonance* dans un accord de ſuppoſition, comme dans celui de ſeptième ſuperflue, où l'accord *ſol ſi ré fa*, a pour baſſe l'*ut* grave de l'accord *ut mi ſol* qui va ſuivre.

Digitized by Google

(Voyez mon article *Accord.*) Ce *ſi* qui fait alors ſeptième, & par conſéquent *diſſonance* avec l'*ut* de la baſſe, ne perd pas pour cela ſon caractère de ſenſible, & tend toujours à monter. C'eſt à ce cas et à ceux qui y reſſemblent que l'on peut appliquer la règle qui ordonne de faire monter les *diſſonances* majeures. (*M. Framery.*)

DISSONANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant : c'eſt toujours la *diſſonance* proprement dite ; c'eſt-à-dire, la ſeptième du vrai ſon fondamental.

La *diſſonance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un intervalle ſuperflu, & la *diſſonance mineure* eſt celle qui ſe forme par un intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *diſſonance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un intervalle & quelquefois un ſimple ſon.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DISSONANT, *partic.* (Voyez *Diſſoner*).

(*J. J. Rouſſeau.*)

DISSONANT. Cette expreſſion empruntée des Grecs, & détournée de ſa véritable ſignification, ne doit pas préſenter l'idée qu'on y attache communément parmi nous, & qui répondroit à celle de *mal-ſonnant*. Diſſonant veut dire *ſonnant* deux fois, ou *ſonnant* à part.

Les Grecs appeloient conſonnans les ſons produits par les nombres 1, 2, 3, 4 de la diviſion du monocorde, c'eſt-à-dire, l'uniſſon, l'octave, la quinte & la double octave. C'étoient-là les cordes qui ſervoient de baſe à tout leur ſyſtême, la véritable baſſe-fondamentale. Ils regardoient tous les autres comme ſonnant *à part* de ceux-là. Les octaves & la quinte ſe confondoient pour eux en un ſeul ſon que pour cette raiſon ils appeloient conſonnant : les tierces, les ſixtes, les tons, les ſemi-tons formoient avec le ſon générateur *deux* ſons diſtincts, et par conſéquent *diſſonants*. (Voyez *Emm.*, *Bryen.*, *harm.*, *liv.* 1., *ſect.* 4.) Ils avoient une autre manière de diſtinguer les ſons agréables, qu'ils nommoient *concinni* d'avec les ſons déſagréables *inconcinni*. (Voyez l'article *Contre-point chez les anciens*, par M. Ginguené, page 341.) (M. *Framery.*)

DISSONER. *v. n.* Il n'y a que les ſons qui *diſſonent*, & un ſon *diſſone* quand il forme diſſonnance avec un autre ſon. On ne dit pas qu'un intervalle *diſſone*, on dit qu'il eſt diſſonant.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DITHYRAMBE. *ſ. m.* Sorte de chanſon grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le mode phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont récriés ſur la fougue & le déſordre des *dithyrambes*. C'eſt fort mal fait, ſans doute, de s'enivrer, ſur-tout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce ſot bon ſens qui meſure ſur la froide raiſon tous les diſcours d'un homme échauffé par le vin.

(*J. J. Rouſſeau*)

DITON. *ſ. m.* C'eſt dans la muſique grecque un intervalle compoſé de deux tons ; c'eſt-à-dire, une tierce majeure. (Voyez *intervalle*, *tierce*).

(*J. J. Rouſſeau.*)

DITON. C'étoit le nom de la tierce majeure chez les Grecs. Elle fût toujours réputée diſſonante ; & ce la devoit être dans le ſyſtême grec dans lequel tous les tons étoient majeurs ou de 8 à 9 : d'où il s'en ſuit que le rapport du diton n'étoit pas comme chez les modernes de 4 à 5, ou de 64 à 80 ; mais de 64 à 81. (Voyez *Tempérament.*) Auſſi, Ariſtoxène dit-il très-poſitivement page 20. « Nous pratiquons pluſieurs intervalles moindres que la quarte ; mais tous ſont diſſonnans.

M. Montucla, hiſtoire des mathématiques, tome 1, page 127, prétend que Ptolémée les rangea dans la ſuite au nombre des conſonnans. Je n'ai pas ſous les yeux les harmoniques de cet auteur ; & je ne me rappele point d'y avoir lu cette innovation. Il eſt très-vrai qu'il ſimplifia les rapports du ſyſtême grec pour les trois genres ; qu'il trouva ou retrouva les vrais rapports harmoniques des tierces majeures & mineures, en intercalant une moyenne proportionnelle harmonique entre les deux termes de la quinte. Mais je ne trouve ni dans ma mémoire, ni dans mes notes le rétabliſſement des tierces dans leur état primitif. Car il eſt plus que probable que Pythagore les avoit regardées comme conſonnances. (Voyez *Quaternaire.*)

J'inſiſte ſur cette obſervation de M. Montucla, que je ferai vérifier, non pour la faire révoquer en doute ; mais pour donner au contraire quelque fondement à un ſoupçon que j'ai que cette conſonnance de tierce nous vient en effet des Grecs. Voici ſur quoi je l'appuye. Les premières orgues nous viennent des Grecs. Et le cornet, qui eſt un jeu d'orgue, fait parler ſous chaque touche les conſonnances d'octave, de quinte, de quarte & de tierce ſuperpoſées. Reſte à ſavoir ſi le cornet a toujours été dans l'orgue, & toujours compoſé d'octaves, quinte, quarte & tierce. Si cela eſt, & ſi véritablement Ptolémée eſt auteur de leur réintégration, voilà l'hiſtoire de la tierce auſſi éclaircie qu'elle mérite de l'être. Mais je ne ſais rien de poſitif à cet égard.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DIVERTISSEMENT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne à certains recueils de danſes & de chanſons qu'il eſt de règle à Paris d'inſérer dans chaque acte

Digitized by Google

d'un opéra, ſoit ballet, ſoit tragédie : *Divertiſſement* importun dont l'auteur a ſoin de couper l'action dans quelque moment intéreſſant, & que les acteurs aſſis, & les ſpectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIVERTISSMENT. C'eſt un terme générique dont on ſe ſert pour déſigner tous les petits poëmes mis en muſique, qu'on exécute ſur le théâtre ou en concert, & les danſes mêlées de chant qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux actes ou d'un acte.

La grotte de Verſailles & l'Idile de Sceaux, ſont des *divertiſſemens* de la première eſpèce.

On donne ce nom plus particulièrement aux danſes & aux chants qu'on introduit épiſodiquement dans les actes d'opéra. Le triomphe de Théſée eſt un *divertiſſement* fort noble. L'enchantement d'Amadis eſt un *divertiſſement* très-agréable; mais le plus ingénieux *divertiſſement* des opéras anciens, eſt celui du quatrième acte de Roland.

L'art d'amener des *divertiſſemens* eſt une partie fort rare au théâtre lyrique : ceux mêmes pour la plupart qui paroiſſent les mieux amenés, ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande règle eſt qu'ils naiſſent du ſujet, qu'ils faſſent partie de l'action; en un mot, qu'on n'y danſe pas ſeulement pour danſer. Tout *divertiſſement* eſt plus ou moins eſtimable, ſelon qu'il eſt plus ou moins néceſſaire à la marche théâtrale du ſujet. Quelque agréable qu'il paroiſſe, il eſt vicieux & pèche contre la première règle, lorſque l'action peut marcher ſans lui, & que la ſuppreſſion de cette partie ne laiſſeroit point de vide dans l'enſemble de l'ouvrage. Le dernier *divertiſſement* qui, pour l'ordinaire, termine l'opéra, paroît ne devoir pas être aſſujetti à cette règle auſſi ſcrupuleuſement que tous les autres. Ce n'eſt qu'une fête, un mariage, un couronnement, &c. qui ne doit avoir que la joie publique pour objet.

Si les *divertiſſemens* des grands opéras ſont ſoumis à cette loi établie par le bon ſens, qui exige que toutes les parties d'un ouvrage y ſoient néceſſaires pour former les proportions de l'enſemble, à combien plus forte raiſon doit-elle être invariable dans les ballets.

Des *divertiſſemens* en action ſont le vrai fond des différentes entrées de ballet : telle eſt ſon origine. Le chant dans ces compoſitions modernes occupe une partie de la place qu'occupoit la danſe dans les anciennes; pour être parfaite, il faut que la danſe & le chant y ſoient liés enſemble & partagent toute l'action. Rien n'y doit être oiſif; tout ce qu'on y fait paroître d'inutile & qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'eſt qu'un agrément froid & inſipide. On peut dire d'une entrée de ballet ce qu'on a dit ſouvent du ſonnet; la plus légère tache défigure cette eſpèce d'ouvrage, bien plus difficile encore que le ſonnet même, qui n'eſt qu'un ſimple récit : le ballet doit être tout entier en action.

La grande erreur ſur cette partie dramatique, eſt que quelques madrigaux ſuffiſent pour la rendre agréable. L'action eſt la dernière choſe dont on parle, & celle à laquelle on penſe le moins : c'eſt pourtant l'action intéreſſante, vive, preſſée, qui fait le grand mérite de ce genre.

Il faut donc pour former une bonne entrée de ballet, 1°. un action; 2°. que le chant & la danſe concourent également à la former, à la développer, à la dénouer; 3°. que tous les agrémens naiſſent du ſujet même. Tous ces objets ne ſont rien moins qu'aiſés à remplir; mais que de beautés réſultent auſſi dans ces ſortes d'ouvrages de la difficulté vaincue! (Voyez *Ballet*, *Coupe*, *Danſe*, *Opéra*).

(*Cahuſac.*)

DIVERTISSEMENT. Cette exclamation admirative de Cahuzac ſur les beautés qui réſultent de la difficulté vaincue dans les *divertiſſemens*, ne doit point ſurprendre. Il croyoit exceller dans ce genre, & prenoit bonnement les ſuccès de Rameau pour les ſiens.

Emporté par ſon enthouſiaſme, il a bien été juſqu'à prophétiſer, au mot BALLET, qu'*un jour on changera toute la conſtitution de l'opéra italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du ballet françois* : c'eſt-à-dire de ces opéras-ballets partagés en *divertiſſemens*, où le chant n'étoit qu'un acceſſoire de la danſe. Cette prophétie n'eſt, il eſt vrai, ni accomplie, ni en train de s'accomplir; mais ſans nous occuper à cet égard d'une révolution ultramontaine, ne perdons point de vue ce que nous pouvions conſerver chez nous, les ſources de plaiſir qui nous étoient ouvertes, & que nous aurions peut-être tort de nous interdire tout-à-fait.

Je ſuis loin de partager ſon admiration pour ce genre qui étoit le ſien, mais j'ai témoigné ailleurs quelque regret de le voir entièrement hors d'uſage. J'ai dit les raiſons de ce regret & les avantages qu'il pourroit y avoir à ne pas exclure de notre théâtre lyrique ces ſortes de ſpectacles. Ils ne ſeroient jamais que d'un mérite & d'un agrément ſecondaires; mais ils tiendroient le milieu entre les grands opéra où l'on ne danſe preſque plus, & les ballets-pantomimes où l'on ne fait que danſer. (Voyez BALLET, *Ballet-opéra*).

Quant aux *divertiſſemens* qu'on ſe faiſoit autrefois la loi d'employer dans chaque acte des opéra, même lorſqu'ils méritoient ou ambitionnoient le nom de tragédies lyriques, on eſt revenu de cette coutume abuſive. On danſe & l'on ſe *divertit* maintenant quand on peut & quand l'action le permet.

Digitized by Google

On perdroit ſans doute à les en bannir toujours. Dans les ſujets les plus graves & même les plus triſtes, on place avec ſuccès des marches, des cérémonies, des danſes figurées qui augmentent la pompe du ſpectacle, & y jettent de la variété; mais alors il ſeroit impropre de les nommer des *divertiſſemens*.

Les danſes lugubres des compagnes d'Eurydice autour de ſon tombeau, pendant le premier chœur & dans tout le commencement de l'opéra d'Orphée, ajoutent à l'intérêt, & approfondiſſent l'impreſſion douloureuſe que le poëte & le muſicien ont voulu d'abord exciter dans l'ame du ſpectateur.

La danſe des Theſſaliens au ſecond acte d'Alceſte, pour célébrer la convaleſcence de leur roi, ſeroit trop gaie, & reſſembleroit trop à un *divertiſſement* ordinaire, ſi, ſur un air de danſe dont l'expreſſion douce peut, avec une nuance de plus, devenir triſte & gémiſſante, la voix d'Alceſte dévouée à la mort, ne faiſoit entendre des plaintes qui ramènent l'ame au ſentiment de douleur, dominant dans tout le reſte de l'ouvrage.

L'idée de cette oppoſition ingénieuſe appartient à J. J. Rouſſeau. Gluck fit très-bien d'en profiter, mais il n'eût pas mal fait de dire publiquement à qui il en étoit redevable. Le grand défaut de l'opéra d'Alceſte eſt l'uniformité. « Si l'auteur du drame, dit Rouſſeau (dans ſes *Obſervations ſur l'Alceſte italienne*), a cru ſauver ce défaut par la petite fête qu'il a miſe au ſecond acte, il s'eſt trompé. Cette fête mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la repréſentation, parce qu'elle eſt contraire à toute vraiſemblance & à toute idée de bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la reine dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le roi s'aviſe à la fin d'y penſer.

« J'ai donné, ajoute-t-il en note, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante, & déchirante par ſa gaieté même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte françoiſe. »

On peut encore, dans beaucoup d'occaſions, employer des ballets & des entrées, ſoit à la fin, ſoit même dans le cours des actes; mais un *divertiſſement* entier, compoſé de danſes et de chants, ne peut plus guères être admis dans une tragédie lyrique, ſinon dans une fête où le peuple & ſes chefs puiſſent également ſe livrer à la joie, où l'action s'arrête & ſe repoſe néceſſairement, enfin où la ſituation des perſonnages ne leur faſſe pas voir ſe prolonger cette fête avec une impatience qui ſe communique au ſpectateur.

On cherche maintenant la vraiſemblance dans toutes les parties du drame. Autrefois on étoit moins difficile. Au premier acte de Didon, la reine veut partir pour la chaſſe. Toutes ſes femmes ſe raſſemblent & ſe préparent à la ſuivre. En voilà bien aſſez pour motiver, dans l'ancien ſyſtême, un ballet ou *divertiſſement* auſſi long qu'on eût voulu. Le chœur & un ſeul air de danſe paroiſſent aujourd'hui plus que ſuffiſans, on a retranché tout le reſte; encore ſe demande-t-on pourquoi Didon, preſſée de partir pour la chaſſe, preſſée d'aller revoir *cette grotte charmante*, témoin de ſes ſermens & de ſon bonheur, monte ſur ſon trône pour voir danſer les chaſſereſſes de ſa ſuite, & s'entendre dire qu'elle reſſemble à Vénus & à Diane. On voudroit qu'elle ſortît du théâtre, que ſes femmes ne fuſſent pas raſſemblées, qu'elles vinſſent les unes après les autres, qu'elles fiſſent des évolutions & des préparatifs de chaſſe, qu'elles euſſent enfin l'air de s'occuper de ce qu'elles vont faire, & non pas de former un *divertiſſement* qui doit être ſi peu divertiſſant pour leur reine.

Enée dans le même opéra revient au troiſième acte triomphant & vainqueur d'Iarbe. C'en étoit beaucoup plus qu'il n'eût fallu, il y a vingt ans, pour faire danſer toute la cour & toute l'armée. Aujourd'hui on ſonge uniquement à ce que Didon & Enée ont à dire; on veut que l'armée diſparoiſſe, que la cour ſe retire, & que les deux amans s'expliquent. L'auteur du poëme, un peu attaché aux anciens principes, quoiqu'il ait bien contribué à établir les nouveaux, avoit placé là un ballet qu'il fût enſuite obligé d'ôter.

Lors donc que l'action d'un opéra eſt intéreſſante, & c'eſt à quoi l'on doit tendre toujours, il reſte peu d'occaſions où l'on puiſſe employer un *divertiſſement* complet, ſi ce n'eſt à la fin de la pièce, lorſque le dénouement en eſt heureux. Alors au lieu de danſes inſignifiantes, on peut mettre ſous les yeux du ſpectateur l'effet public des événemens qui viennent de ſe paſſer, diverſifier les images de l'allégreſſe ou d'une cour ou de tout un peuple, & montrer en un mot dans ce *divertiſſement* final la ſuite immédiate ou plutôt le complément de l'action.

(*M. Ginguené.*)

DIX-HUITIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-ſept degrés conjoints, & par conſéquent dix-huit ſons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double octave de la quarte. (Voyez *quarte*). (*J. J. Rouſſeau.*)

DIX-HUITIÈME. * Pour réduire tout de ſuite au ſimple les intervalles compoſés, comme celui de *dix-huitième*, il faut en ôter le nombre 7 autant de fois qu'il peut y être contenu, et ce qui reſte eſt l'expreſſion de l'intervalle ſimple. Ainſi, comme dans 18 on trouve deux fois 7 pour 14 & qu'il reſte 4, on voit que la 18ᵉ eſt la double octave de la quarte. On fait l'opération inverſe pour compoſer les intervalles ſimples, c'eſt-à-dire, qu'on ajoute autant de fois 7 qu'on veut avoir d'octaves.

(*M. Framery.*)

Digitized by Google

DIXIÈME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, & par conſéquent dix ſons diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'eſt l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave, & la *dixième* eſt majeure ou mineure, comme l'intervalle ſimple dont elle eſt la réplique. (Voyez *Tierce*).
(*J. J. Rouſſeau.*)

DIX-NEUVIÈME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conſéqnent dix-neuf ſons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-octave de la quinte. (Voyez *quinte*). (*J. J. Rouſſeau.*)

DIX-SEPTIÈME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend ſeize degrés conjoints, & par conſéquent dix-ſept ſons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-octave de la tierce, & la dix-ſeptième eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute corde ſonore rend avec le ſon principal celui de ſa *dix ſeptième* majeure, plutôt que celui de ſa tierce ſimple ou de ſa dixième, parce que cette dix-ſeptième eſt produite par une aliquote de la corde entière; ſavoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{2}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{7}$ que donneroit la dixième, ne ſont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez *Son*, *Intervalle*, *harmonie*). (*J. J. Rouſſeau.*)

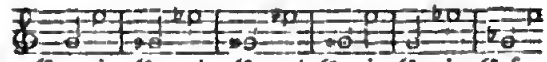
DIX SEPTIÈME. * C'eſt la première tierce donnée par la diviſion du monocorde. Elle eſt exprimée par le nombre 5; car le générateur étant 1, le nombre 2 en donne l'octave; 3, la douzième; 4, la double octave ou la 15e. & 5, la *dix-ſeptième* qui eſt la tierce de la double octave.

La *dix-ſeptième* eſt le dernier des ſons que puiſſe diſtinguer l'oreille dans la réſonnance du corps ſonore; ce qui faiſoit dire à Leibnitz qu'en muſique, on ne fait compter que juſqu'à cinq.
(*M. Framery.*)

DO. Syllabe que les italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le ſon trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre gamme; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage : il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a guères de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le chant. (*J. J. Rouſſeau.*)

Do. Ce ſarcaſme de Rouſſeau contre la langue françoiſe ne ſignifie rien du tout. Il eſt véritablement très-indifférent de ſolfier avec une ſyllabe ou une autre, puiſque le ſolfège ne ſert qu'à diſtinguer les notes l'une de l'autre pour faciliter l'étude des intervalles & en apprendre les intonations. Une fois qu'on en eſt sûr, & qu'on en eſt à former ſa voix; qu'on s'attache à la diriger ſur ces différens intervalles, à en ſoutenir les ſons; en un mot, lorſque de l'étude du ſolfège on paſſe à l'étude du chant, on ne nomme plus les notes; on vocaliſe alors; c'eſt-à-dire, qu'on n'emploie plus qu'une voyelle ſonore, telle que l'*a* qu'on applique à toutes les cordes indifféremment. Il eſt donc indifférent d'avoir des ſyllabes plus ou moins brillantes pour y former des ſons qui ne doivent point être ſoutenus. Les Italiens en ſubſtituant la ſyllabe *do*, dans le ſolfège, à la ſyllabe *ut* qu'ils prononcent *out*, & qu'ils ont conſervée dans l'étude de la compoſition, n'ont pas fait une découverte bien intéreſſante.

M. Sauveur & les autres qui avoient deſſein de changer le nom des notes, y étoient déterminés par des motifs bien plus puiſſans que la douceur & l'éclat des ſyllabes. Ils trouvoient ſans doute très-déplacé de donner le même nom à une ſyllabe naturelle, ou diézée, ou bémoliſée, ce qui leur donne trois caractères très-différens. Ils trouvoient mal-à-propos de faire entonner avec les mêmes noms, par exemple une ſixte majeure, mineure, ou ſuperflue, qui pouvant avoir de pluſieurs façons chacun de ces caractères, produit ſept combinaiſons. Ainſi en ſolfiant on appelle *ſol mi* les ſept intervalles ſuivans qui certainement ne ſont pas les mêmes.



Les nouveaux noms propoſés par M. Sauveur & autres, avoient l'inconvénient de n'avoir aucune analogie avec les anciens qu'il falloit oublier entièrement. Les muſiciens ne ſont pas diſpoſés à oublier ce qu'ils ont eu tant de peine à apprendre. D'ailleurs ces noms étoient loin de remédier à tout. J'en ai propoſé à mon tour qui ont au moins l'avantage de rappeler les anciens; qui ont en outre celui de conſerver l'analogie néceſſaire entre les notes naturelles, diézées & bémoliſées, de faire ſentir ces trois nuances par la ſeule articulation & d'être plus douces, plus ſonores, plus commodes pour le ſolfège. (Voyez *Bobiſatio.*) Cette nouvelle manière de ſolfier n'exige pas une heure d'application pour y être tout auſſi habitué qu'à l'ancienne, ſur-tout quand il ne s'agit que de l'enſeigner à un écolier.
(*M. Framery.*)

Do. *Giovanni Maria Bononcini*, père du célèbre compoſiteur qui fût long temps en Angleterre le rival de Handel, eſt peut-être le premier qui ait parlé de la ſyllabe *Do* employée au lieu d'*ut*. Il dit dans ſon *muſico prattico* publié en 1673, « *s'avverta, che in vece della ſil'aba ut i moderni ſi ſervano di Do per eſſere più riſuonante.* M. Burney qui a fait tant de recherches

recherches sur toutes les parties de la musique n'a vu aucun auteur qui en ait fait mention avant ce Bononcini. »
(*M. Ginguen..*)

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, & qui subsistent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son traité des genres & des modes.
(*J. J. Rousseau*)

DOIGTER. *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque instrument, & principalement sur l'orgue & le clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon & le violoncelle, la plus grande règle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voyez *Position*).

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement & les pièces. Pour jouer des pièces, on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles, dont la plûpart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque pays & chaque maître a sa règle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le clavier, de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, & principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siége. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles, pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les règles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, & qui possède sur-tout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement & que chaque doigt ait son mouvement propre, indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche, qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des dièses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen, vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les basses qu'on doit accompagner; ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt: car alors, au lieu de *doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords & leur succession

de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſsède l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa diſſertation ſur l'accompagnement, & je croi ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette diſſertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'eſt-à-dire, l'accord d'une tonique ainſi arrangé ſur le clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation, c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire le ſecond qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même tonique; il faut le placer à la quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des accords, eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux; c'eſt-à-dire que quelqu'un des ſons de l'accord précédent doit être prolongé ſur l'accord ſuivant & entrer dans ſon harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *doigter*.

Puiſque, pour paſſer régulièrement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre manières de ſucceſſion régulière entre deux accords parfaits; ſavoir, la baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de tierce ou de quinte.

Quand la baſſe procède par tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la tierce & la quinte reſtent pour former l'octave & la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave deſcend ſur la quinte; en deſcendant, les doigts qui formoient l'octave & la tierce reſtent pour former la tierce & la quinte, tandis que celui qui faiſoit la quinte monte ſur l'octave.

Quand la baſſe procède par quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent; en montant, c'eſt la quinte qui reſte pour faire l'octave, tandis que l'octave & la tierce deſcendent ſur la tierce & ſur la quinte; en deſcendant, l'octave reſte pour faire la quinte, tandis que la tierce & la quinte montent ſur l'octave & ſur la tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du clavier, on ſe familiariſe bientôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les diſſonances, il faut d'abord remarquer que tout accord diſſonant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un intervalle de ſeconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts, c'eſt-à-dire l'index qui ſonne le ſon fondamental de l'accord; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens accords conſonnans ou diſſonans qui ſuivent un accord diſſonant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un accord diſſonant, l'accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'accords diſſonans, quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la diſſonnance, c'eſt-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de trois, s'ils ſont arrangés par tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts comme dans la cadence parfaite? ajoutez à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au deſſous; &, s'il n'en a point, le ſupérieur de tous: ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la cadence rompue? conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par diſſonances, à la faveur de la ſixte ajoutée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs ſons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles; & en ſuppoſant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement: dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui; &, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice

Digitized by Google

les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvéniens; car, sans parler des octaves & des quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les accords par suppositions.

Les maîtres enseignent d'autres manières de *doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles, retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les octaves & les quintes de suite, & l'on rend une harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

(*J. J. Rousseau.*)

DOIGTER. * L'usage du Piano-forte qui s'est introduit en France depuis quelques années, en prenant insensiblement la place du clavecin, & le perfectionnement général qu'a acquis l'exécution sur les instrumens à touches, donnent lieu ici à quelques observations.

1°. On n'exclud point, comme ledit Rousseau le pouce de la main droite dans la position des doigts sur le clavier. On a trouvé le moyen de s'en servir sans *donner aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace*. On n'a fait pour cela qu'avancer davantage la main sur le clavier en courbant les autres doigts en proportion de leur longueur, & en écartant un peu les mains l'une de l'autre sans changer la position droite du poigner. L'introduction d'un doigt de plus a multiplié prodigieusement les combinaisons de l'exécution & en a augmenté d'autant la facilité. Il faut croire cependant que même du temps de Rousseau on ne laissoit pas que d'employer le pouce, puisque lui-même en recommande l'usage dans les règles générales qu'il donne d'après M. Duphly.

Dans cette méthode il est dit qu'il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent. Cela est vrai pour le clavecin, mais non pas pour le piano-forte; & c'est la différence qui distingue le toucher de ces deux instrumens. Le piano-forte ne résonnant qu'à l'aide de marteaux, il faut que les doigts servent de marteaux eux-mêmes, & que d'un coup sec ils facilitent le jeu de l'instrument. Si l'on coulait les doigts sur les touches de l'une à l'autre, comme Rousseau le conseille, il y a des claviers qui ne rendroient aucun son. Il faut observer aussi que les doigts pressent *sur* le pouce, & non pas dessous, comme le dit Rousseau.

Pour l'accompagnement, Rousseau décrit assez longuement la méthode de Rameau, dont il fait voir ensuite les inconvéniens & les vices. Comme elle n'est plus du tout d'usage aujourd'hui, nous ne nous y arrêterons pas. Nous dirons seulement qu'en règle générale, dans les accords plaqués, le doigt qui a touché la dissonance quand il y en a une exprimée dans l'accord, doit descendre sur la touche voisine. Mais quand on dit qu'il doit descendre, on s'exprime mal: c'est la dissonance qui descend. Le doigt reste en l'air. Et c'est le doigt voisin en-dessous qui sauve cette dissonance en frappant la touche inférieure. Comme on n'emploie guères plus de deux ou trois sons dans l'accompagnement, & par conséquent un même nombre de doigts, il y en a toujours qui restent vacans pour ne servir qu'alternativement.

Lorsque l'accord porte la sensible, elle monte ordinairement, & c'est le doigt supérieur vacant qui frappe alors la tonique dans la succession. Hors ces deux cas, de la dissonance & de la sensible, dont la marche est déterminée, la position des doigts ne suit d'autre règle que la plus grande commodité, pourvu seulement qu'on ne frappe pas deux touches de suite à la quinte l'une de l'autre, & qu'on évite les mouvemens d'octave entre la basse & les sons supérieurs.

Ceci regarde principalement l'harmonie plaquée, qui sert sur-tout à l'accompagnement du récitatif. Quant aux airs, l'usage le plus général aujourd'hui est d'en exécuter le chant de la main droite, ou de rendre avec cette main l'accompagnement figuré de quelque instrument. Alors les règles du *doigter* sont les mêmes que pour l'exécution des pièces. Les clavecinistes habiles soutiennent que quelquefois par une ou deux notes d'harmonie cet accompagnement figuré. Ils joignent ainsi la difficulté des accords plaqués à celle de l'exécution des pièces, & se soumettent à ces doubles lois. Mais dans ces notes de remplissage, que la main gauche partage souvent avec la main droite, on est moins rigoureux sur les règles de succession que dans le simple accompagnement plaqué.

(*M. Framery.*)

DOLCE. (Voyez *D*).

DOMINANT. *adj.* Accord *dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton, & qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant*, sitôt qu'on lui ajoute la septième mineure. (*J. J. Rousseau.*)

DOMINANTE. *f. f.* C'est, des trois notes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique & la *dominante* déterminent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait seulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de septième, & distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *dominante-tonique*; mais à cause de la longueur du mot, cette addition n'est pas adoptée

d'artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *dominante* la quinte de la tonique, & ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de ſeptième; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOMINANTE. * Les différens partiſans de la baſſe fondamentale (je veux dire des règles de ſucceſſion données à cette baſſe par Rameau), ont fait adopter pour quelque temps les dénominations de *dominante-tonique* & de *dominante* ſimple; mais aujourd'hui que cette méthode a perdu faveur & qu'on n'en a conſervé que ce qu'elle avoit de bon, on a repris l'habitude de nommer les notes de l'échelle par leur poſition numérique, la première, la ſeconde, la ſixième du ton. Cependant on a conſervé le nom de *dominante* pour la cinquième, à cauſe de ſon caractère particulier. Quant au titre de *fondamentales*, je ne crois pas qu'il ait été jamais d'uſage pour les autres notes portant accord de ſeptième. Rouſſeau lui-même ne les déſigne pas ainſi.

(*M. Framery.*)

DOMINANTE. Nous joindrons ici un article de d'Alembert tiré de l'ancienne encyclopédie, parce qu'il nous donnera lieu à quelques éclairciſſemens.

L'auteur d'un ouvrage nouveau, qui a pour titre, *expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, prétend que dans cette baſſe fondamentale, *ut*, *la*, *ré*, *ſol*, *ut*, *fa*, *ſi*, *mi*, *la*, *ré*, *ſol*, *ut*, dans laquelle toutes les notes, excepté les deux *ut* extrêmes, ſont des *dominantes*, c'eſt-à-dire, portent l'accord de ſeptième, les notes *la*, *ut*, *fa*, *ſi*, *mi*, *la*, n'appartiennent point au mode d'*ut*, & ne ſont proprement d'aucun mode.

Pour moi, je penſe qu'on peut regarder cette ſuite de *dominantes* comme appartenant toute entière au mode d'*ut* par les raiſons que j'ai apportées, *page* 161, *de mes élémens*, & par celles que j'y ai jointes dans la réponſe que j'ai faite ſur cet article, aux objections de l'auteur, dans un des journaux économiques de l'année 1752. Il me paroît que le mode d'une baſſe fondamentale, ainſi que celui du chant qui en dérive, eſt toujours déterminé, ou au moins peut être ſuppoſé tel ou tel. Dire qu'une baſſe n'eſt dans aucun mode, ce ſeroit dire que le chant qui en dérive n'eſt & ne peut être dans aucun; or je doute que les muſiciens approuvent cette façon de s'exprimer, qui renverſe, ce me ſemble, tous les principes de l'harmonie. Si donc la baſſe dont il s'agit eſt dans quelque mode, il me paroît naturel de dire qu'elle eſt toute entière dans le mode d'*ut*, puiſque toutes les notes ſont de la gamme d'*ut*, & que les *dominantes* peuvent être regardées comme ajoutées par l'art de la baſſe fondamentale naturelle & primitive du mode d'*ut*.

Toute *dominante* doit deſcendre de quinte, excepté dans les licences de cadence rompue & interrompue. (Voyez *Cadence*.)

Toute *dominante* tonique, c'eſt-à-dire, qui porte la tierce majeure, ſuivie de deux ſixtes mineures, doit deſcendre de quinte dans la baſſe fondamentale, & la note ſuivante peut être tout ce qu'on veut. Toute *dominante* ſimple doit deſcendre de quinte ſur une autre dominante. (Je ne parle point ici des licences.) (*d'Alembert.*)

DOMINANTE. * Bethiſy, auteur de l'ouvrage qu'attaque ici d'Alembert avoit établi qu'il y a dans les meilleurs morceaux des paſſages qui n'appartiennent à aucun mode. Il fondoit ſur ce principe qu'il n'y a dans un mode que trois notes fondamentales, ſavoir la tonique, la dominante & la ſous-dominante, à laquelle il ajoutoit la ſeconde note du ton, formée diſoit-il de la diſſonance de la ſous-dominante, & dans les modes mineurs la note ſenſible. Tout cela portoit ſur le ſyſtême vicieux de progreſſion inventé par Rameau. Il eſt certain que dans ce ſyſtême, où la tonique ſeule a le droit de porter l'accord parfait & où toute note qui a cet accord eſt regardée comme tonique; où la dominante devoit néceſſairement porter l'accord de ſeptième mineure avec tierce majeure; la ſous-dominante celui de grande ſixte, & la ſeconde note, la ſeptième ſimple, on devoit ſe trouver embarraſſé quand on rencontroit quelque autre note de la gamme portant un accord direct, qu'on n'appeloit point fondamental.

Alors Rameau & ſes partiſans diſoient que c'étoient des licences. Bethiſy s'exprimoit plus adroitement en nommant *notes ſenſées toniques* celles qui portoient l'accord parfait ſans être des toniques véritables, & en regardant comme dominantes ſimples, indépendantes de tout mode, celles qui portoient un accord de ſeptième ſimple. Comment croire en effet qu'on eſt dans le mode d'*ut*, lorſqu'on trouve un *ſi* dans la baſſe qui n'eſt point note ſenſible, qui ne monte point ſur l'*ut* & qui porte un accord de ſeptième? Comment croire comme le prétendoit Rameau qu'on parcourt des nouveaux modes à chaque note, comme ſi l'oreille pouvoit recevoir l'impreſſion d'un mode ſans y être préparée par tout ce qui le caractériſe?

L'objection de d'Alembert, lorſqu'il dit que « la « baſſe n'étant dans aucun mode, le chant n'eſt & « ne peut être dans aucun, ne prouve rien, car en effet Bethiſy avance cette aſſertion pour le chant comme pour la baſſe. Toutes les notes, ajoute-t-il, ſont de la gamme d'*ut*, donc elles ſont du mode d'*ut*. Mais ſix notes de la gamme de *ſol*, & ſix notes de la gamme de *fa* ſont auſſi de la gamme d'*ut*, elles n'appartiennent cependant pas au mode d'*ut*. Quant à ces dominantes ajoutées par l'art, on ne ſait ce que c'a veut dire; aſſurément tous ces accords, toutes ces ſeptièmes, toutes ces grandes ſixtes ſont ajoutées par l'art. D'Alembert étoit ſi vacillant.

Digitized by Google

dans ſon opinion qu'il n'oſe pas même l'articuler d'une manière abſolue : « Il *me paroît*, dit-il, que le mode « d'une baſſe fondamentale eſt toujours déterminé, « ou au moins *peut être ſuppoſé* tel ou tel. »

Il eſt temps de renoncer à toutes ces abſurdités nées d'un ſyſtême dont l'inſuffiſance rencontroit des contradictions à chaque pas. Tout chant appartient certainement à un mode, dépendant d'un même générateur. Mais de la manière dont on entend le plus généralement le mot mode, c'eſt-à-dire, la diſpoſition des notes d'une gamme, il eſt certain qu'il y a des paſſages qui laiſſent l'oreille dans un certain vague, juſqu'à ce qu'un nouveau mode vienne l'appuyer ſur les cordes eſſentielles du ton. Toute la diverſité d'opinions élevées à cet égard ne vient que de la différence des idées que l'on attache au même mot. Le langage de la muſique a ſi peu de préciſion, qu'on peut ſe porter des volumes à des volumes, ſans parvenir jamais à s'entendre.

(*M. Framery.*)

DOMINANTE. Dans le plain-chant, eſt la note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque degré que l'on ſoit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* & *tonique*, mais point de médiante.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DORIEN. *adj.* Le mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la muſique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentique.

Le caractère de ce mode étoit ſérieux & grave, mais d'une gravité tempérée : ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les ſujets de religion.

Platon regarde la majeſté du mode *Dorien* comme très-propre à conſerver les bonnes mœurs, & c'eſt pour cela qu'il en permet l'uſage dans ſa république.

Il s'appeloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en uſage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace; qui, ayant eu le malheur de défier les muſes & d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre & des yeux. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE. *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés*, ſont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. En ce ſens la dixième eſt *double* de la tierce, & la douzième *double* de la quinte. Quelques-uns donnent auſſi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui ſont compoſés de deux intervalles égaux, comme la fauſſe-quinte qui eſt compoſée de deux tierces mineures.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE. *ſ. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant ſimple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de pluſieurs notes qui varient & ornent le chant ſans le gâter. C'eſt ce que les italiens appellent *Variazioni*. (Voyez *Variations*).

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleuritis, que ceux-ci ſont à la liberté du muſicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *double* ne ſe quitte point; & ſitôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'air.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE eſt encore un mot employé à l'opéra de Paris, pour déſigner les acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel ſpectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens français bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, ſuffit à peine pour tenir à ce déteſtable charivari.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE CONTREPOINT. (V. *Contre-point.*)

DOUBLE-CORDE. *ſ. f.* Manière de jeu ſur le violon, laquelle conſiſte à toucher deux cordes à la fois faiſant deux parties différentes. La double-corde *fait ſouvent beaucoup d'effet. Il eſt difficile de jouer très juſte ſur la* double-corde.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE CROCHE. *ſ. f.* Note de muſique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conſéquent ſeize *doubles-croches* pour une ronde ou pour une meſure à quatre temps. (Voyez *Meſure*, *Valeur des Notes.*)

On peut voir la figure de la *double-croche* liée ou détachée dans la *fig.* 137 des *pl. de muſ.* Elle s'apelle *double-croche*, à cauſe du double crocher qu'elle porte à ſa queue, & qu'il faut pourtant bien diſtinguer du double crochet proprement dit, qui fait le ſujet de l'article ſuivant. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE-CROCHET. *ſ. m.* Signe d'abréviation qui marque la diviſion des notes en doubles-croches, comme le ſimple crochet marque leur diviſion en croches ſimples. (Voyez *Crochet.*) Voyez auſſi la figure & l'effet du *double-crochet*, *fig.* 138 des *pl. de muſ.* (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE-DIESE. (Voyez *Dièſe.*)

DOUBLE-EMPLOI. *ſ. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut conſidérer & traiter l'accord de ſous-dominante; ſavoir, comme accord fondamental de ſixte ajoutée, ou comme accord de grande ſixte, renverſé d'un accord

fondamental de ſeptième. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes notes, ſe chiffrent de même, s'emploient ſur les mêmes cordes du ton; de ſorte que ſouvent on ne peut diſcerner celui que l'auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'accord ſuivant qui le ſauve, & qui eſt différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce diſcernement on conſidère le progrès diatonique des deux notes qui ſont la quinte & la ſixte, & qui, formant entre elles un intervalle de ſeconde ſont l'une ou l'autre la diſſonance de l'accord. Or ce progrès eſt déterminé par le mouvement de la baſſe. Si donc, de ces deux notes, la ſupérieure eſt diſſonante, elle montera d'un degré dans l'accord ſuivant; l'inférieure reſtera en place, & l'accord ſera une ſixte ajoutée. Si c'eſt l'inférieure qui eſt diſſonante, elle deſcendra dans l'accord ſuivant, la ſupérieure reſtera en place, & l'accord ſera celui de grande ſixte. Voyez les deux cas du *double emploi*, *pl. de muſ. fig.* 139.

A l'égard du compoſiteur, l'uſage qu'il peut faire du *double emploi* eſt de conſidérer l'accord qui le comporte ſous une face pour y entrer & ſous l'autre pour en ſortir; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un accord de ſixte ajoutée, il le ſauve comme un accord de grande ſixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la gamme juſqu'à l'octave, ſans changer de mode, du moins en montant; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*pl. de muſ. fig.* 140.) l'exemple de cette gamme & de ſa baſſe fondamentale. Il eſt évident, ſuivant le ſyſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même ton; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois accords de la tonique, de la dominante, & de la ſous-dominante; ce dernier donnant par le *double-emploi* celui de ſeptième de la ſeconde note, qui s'emploie ſur la ſixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ſes Eléments de muſique, pag. 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, article *double-emploi*; ſavoir, que l'accord de ſeptième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé de *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la diſſonance *ut* du premier accord ne peut être ſauvée dans le ſecond; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place: mais dans cet accord de ſeptième *re fa la ut*, renverſé de cet accord *fa la ut re* de ſixte ajoutée, ce n'eſt point *ut*, mais *re* qui eſt la diſſonance; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord ſuivant; tellement que cette marche eſt forcée dans la baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la diſſonance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriſer par le *double-emploi*; & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'eſt traité comme accord de ſeptième, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la ſixte ajoutée, dont la diſſonance eſt à la baſſe; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette diſſonance ne ſe prépare jamais. Ainſi, quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *double-emploi*, que l'accord de ſeptième n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les règles, cela n'empêche pas que le paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, & comme je vais le prouver aux artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui ſurement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *pl. de muſ.*, *fig.* 141.)

J'avoue que ce renverſement de l'accord de ſixte ajoutée, qui tranſporte la diſſonance à la baſſe, a été blâmé par M. Rameau: cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de ſeptième qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre diatoniquement la baſſe fondamentale, & ſauver une ſeptième par une autre ſeptième, que d'expliquer cette ſeptième par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-temps avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de muſique; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve des *double-emploi*, & les plus grands maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir. (*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLE EMPLOI. Cette chimère du *double emploi* a donné lieu à bien des diverſités d'opinions entre Rouſſeau, d'Alembert & Rameau. Ne ſe diſputoient-ils pas pour le dent d'or? Dans le ſyſtême de Rameau, la ſixte ajoutée eſt un accord fondamental, particulier à la quatrième note de la gamme, qu'il appelle en conſéquence ſous-dominante, & qu'il regarde comme une des cordes eſſentielles ſi ſe retourne ſur tous les ſens pour appuyer cette erreur. Il va juſqu'à ſuppoſer des expériences qui l'autoriſent à faire recevoir comme l'une des principales de la gamme, cette corde qui n'eſt pas même dans la gamme, & qui n'a pu y entrer que par l'altération que donne le tempérament.

Tout cela vient de ce que Rameau a vu ſouvent dans un accord une ſeptième qui ne deſcendoit pas, & qu'il a mieux aimé ne la pas regarder comme une ſeptième, que de croire, contre l'opinion établie généralement, qu'une ſeptième, qu'une diſſonance mineure pouvoit ne pas deſcendre. Mais, ſi au lieu de s'en tenir aveuglément à cette vieille routine, il s'étoit demandé à lui-même: *pourquoi faut-il qu'une ſeptième deſ-*

cende? » L'examen de cette question l'auroit peut-être détaché d'un système qui n'a eu que quelques momens de faveur; il n'auroit pas mis tant d'acharnement à traiter la quatrième note comme corde essentielle, à lui donner un accord fondamental, & ce n'est pas à cette corde qu'il auroit attribué la sixte ajoutée, mais à la tonique. (Voyez *Dissonance*.)

Faisons ce que Rameau n'a point fait. *Pourquoi faut il qu'une septième descende?* Une septième, une dissonance est une aspérité qui gêne l'oreille & lui fait désirer un repos. C'est dans l'accord suivant que ce repos peut s'effectuer, que doit se sauver la dissonance. Une note ne peut procéder que de trois manières, ou en montant d'un degré, ou en descendant d'un degré, ou en restant en place.

La dissonance mineure a au-dessus d'elle un ton, & au-dessous d'elle un semi-ton. Elle aura donc plutôt fait de descendre que de monter, elle sera plutôt sauvée. Le mouvement d'un ton comparé à celui d'un semi-ton causeroit une nouvelle gêne à l'oreille; ce seroit sauver une aspérité par une autre, & vous ne produiriez pas un repos parfait. On est donc dans l'usage de faire descendre la septième.

Mais si au lieu de descendre ou de monter cette dissonance reste en place, où est l'inconvénient, pourvu qu'elle ne paroisse plus comme dissonance? Quand est ce qu'un son est dissonant? C'est lorsqu'il est accompagné d'un autre son qui le touche par degré conjoint. Ces deux sons dissonent alors l'un par rapport à l'autre. Ainsi dans l'accord *re fa la ut*, les deux sons dissonans sont *ut* & *re*, parce qu'ils sont conjoints. Si dans l'accord suivant j'entends l'un sans l'autre, soit l'*ut* sans le *re*, soit le *re* sans l'*ut*, il n'y a plus de dissonance; la septième est sauvée. Je puis donc former le repos de deux manières, à-peu près, aussi satisfaisantes. Par exemple, si à l'accord *re fa la ut*, je fais succéder l'accord parfait *fa la ut*, ou même un autre accord de septième *sol si re fa*, l'*ut* contenu dans mon oreille en descendant sur le *si* par le mouvement doux d'un semi-ton; & quoique dans le second cas j'éprouve une gêne nouvelle, celle que me cause la dissonance *fa*, elle a du moins changé d'objet, & mon oreille est tranquille à l'égard de l'*ut* qui l'avoit contrariée.

Mais si à cet accord *re fa la ut*, je fais succéder l'accord parfait *ut mi sol ut*, j'ai lieu d'être encore satisfait, car si j'entends ce même *ut*, je ne l'entends plus comme dissonance, le *re* qui lui imposoit ce caractère étant devenu un *mi*, ne forme plus avec cet *ut* qu'un accord de sixte, dont la douceur ne me laisse plus rien à désirer. Cette manière de sauver la dissonance est pourtant moins parfaite que la première en ce qu'elle en conserve le souvenir. Quoique j'aie dit que les deux sons *re*, *ut*, dissonoient l'un par rapport à l'autre, il est pourtant vrai que c'est l'*ut* qu'on doit regarder comme dissonant, parce que c'est lui qui est étranger à l'accord parfait *re fa la*. (Voyez *Dissonance* de Rousseau.)

Si, comme je crois l'avoir prouvé, & comme l'expérience le prouve encore mieux que moi, la dissonance peut être suffisamment sauvée en restant en place, à quoi sert tout le système de Rameau sur l'accord prétendu fondamental de la sous-dominante? A quoi sert tout ce que Rameau, d'Alembert, Rousseau & d'autres ont dit sur le *double emploi*? Au reste Rousseau emploie un grand nombre de phrases pour expliquer une chose fort simple, & qui ce me semble pouvoit être dite en une.

L'accord de sixte & quinte, en *ut*, *fa la ut re*, peut appartenir à deux cordes de la gamme, à la quatrième ou à la seconde. C'est l'accord suivant qui en décide. Si cet accord est celui de la dominante *sol si re fa*, le premier étoit nécessairement un renversement de la septième *re fa la ut*, qui appartient à la seconde de la gamme, puisque cet *ut* s'est sauvé en descendant sur le *si*. Faites-vous au contraire succéder l'accord parfait *ut mi sol*; le précédent *fa la ut re*, étoit nécessairement celui de sixte ajoutée, sur la sous-dominante, puisque l'*ut* est resté en place, & que le *re*, dissonance majeure (suivant le système de Rameau, que je suis dans cette explication) est monté sur le *mi*. Voilà le *double emploi*. Tout ce que Rousseau ajoute est inutile & contient même quelques erreurs.

Par exemple, entend-on ce qu'il veut dire, lorsqu'il avance que le compositeur » peut considérer » cet accord sous une face pour y entrer, & sous » l'autre pour en sortir. » Prétend-il qu'en sortant de l'accord parfait *ut mi sol*, on peut d'abord considérer le suivant *fa la ut re*, comme renversé de la septième de seconde *re fa la ut*, en donnant à la basse fondamentale cette basse permise, *ut re*, & regarder ensuite ce même accord comme celui de sixte ajoutée fondamental, & en sortir de cette manière en y faisant succéder de nouveau l'accord parfait *ut mi sol*? C'est en effet ce que prouvent ses exemples. Mais comment l'oreille qui n'entend point ce mouvement de basse fondamentale *re fa*, puisque cette basse n'est point exécutée, admettroit-elle cette succession?

Rousseau dit plus loin, que la sixte ajoutée, cette prétendue dissonance majeure, ne se prépare jamais; (ce qui prouve assez que ce n'est pas une véritable dissonance) mais la septième de seconde se prépare toujours. On ne peut donc pas entrer dans l'accord *fa la ut re*, comme sixte ajoutée sans préparer l'*ut*, pour le regarder ensuite comme renversement de septième, & faire descendre l'*ut*, car alors la règle de préparation pour la septième de seconde seroit illusoire. Toutes les fois qu'on ne l'auroit pas préparée, on auroit toujours à dire qu'on l'a considérée d'abord comme accord fondamental. La vérité est que les bons auteurs ne font point entendre le *re* & l'*ut* ensemble, sans que l'*ut* ait été préparé, ce qui

prouve qu'ils ne regardent jamais cet accord comme fondamental de ſous-dominante, & qu'ils ne croient pas au *double-emploi*.

Dans les exemples que Rouſſeau donne du *double-emploi*, il a beau changer la note de baſſe fondamentale du temps foible ſur le temps fort, le tiret qu'il établit lui-même de l'une à l'autre, prouve aſſez que c'eſt une ſyncope d'harmonie, & que l'exemple, par conſéquent, eſt vicieux. Croit-il que l'oreille qui ne juge que ce qu'elle entend, ſe paieroit de tous les ſubterfuges, de toutes les ſubtilités de raiſonnement que l'on tireroit du *double-emploi*?

D'Alembert l'a bien ſenti, lorſqu'il prétendoit que la ſeptième *re fa la ut*, quoique renverſée de la ſixte ajoutée *fa la ut re*, ne pouvoit pas être ſuivie de l'accord parfait de la tonique *ut mi ſol*. Il ne concevoit pas ſans doute qu'une oreille à qui l'on préſente une ſeptième, dût ne pas la regarder comme une ſeptième, & pût deſirer à cet accord une réſolution différente. Ce n'eſt pas que Rouſſeau ne le combatte par des conſéquences très-juſtes; mais elles partent d'un principe faux, & voilà ce qui fait crouler tout le ſyſtême.

L'exemple que Rouſſeau rapporte eſt fort bon. C'eſt une marche très-commune d'harmonie, dans laquelle, à la faveur du mouvement oblique, la ſeptième ne deſcend point; mais il n'y a point là de *double-emploi*, ni de ſous-dominante, ni de ſixte ajoutée, ni de diſſonance majeure.

La ſource de toutes ces erreurs, c'eſt que Rameau qui ne connoiſſoit pas la véritable baſſe fondamentale, qui regardoit comme fondamentale la note grave de tout accord direct, avoit établi que cette baſſe ne pouvoit marcher que par intervalles conſonnans; ce qui eſt vrai dans la nature, mais non pas dans ſon ſyſtême. Il ne vouloit donc pas que la baſſe fondamentale pût deſcendre d'un degré diatonique. Mais puiſqu'il la fait monter d'un degré diatonique dans le paſſage de la tonique à la ſeconde, & de la dominante à la ſixième, dans le cas de cadence rompue; puiſqu'il établit même des cas où elle monte deux fois de ſuite par degrés conjoints, puiſqu'il la fait deſcendre & monter d'un ſemi-ton dans les marches de ſeptième diminuée, puiſqu'il la fait deſcendre de fauſſe quinte dans les ſuites de ſeptième, tous intervalles qui ne ſont pas conſonnans, pourquoi la ſeule marche d'un ton en deſcendant lui ſeroit-elle interdite? (*Voyez Baſſe-fondamentale, Sous-dominante, Sixte ajoutée.*)

(*M. Framery.*)

DOUBLE EMPLOI. Il y a dans toutes les langues des mots homonymes, au moins de deux eſpèces. Ceux qui ſe prononcent de la même manière ſont homonymes pour l'auditeur: ceux qui s'écrivent l'un comme l'autre le ſont pour le lecteur. On trouve fréquemment en muſique cette double eſpèce d'homonymie. Les accords, qui ſont les mots de la langue harmonique (voyez *Langue*) ont ſouvent entre eux des expreſſions numériques ſi rapprochées, qu'ils peuvent être repréſentés, ou par les mêmes notes, ou par les mêmes touches. Dans le premier cas ils ſont homonymes pour le lecteur; dans le ſecond, ils le ſont pour l'auditeur. Par exemple, l'accord *fa*, *la*, *ut*, du mode de *fa*, s'écrit de même que l'accord *fa*, *la*, *ut*, dérivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui appartient aux modes de *ſol*, & d'*ut*. Cependant leurs rapports ne ſont point les mêmes. Car ceux de l'accord parfait *fa*, *la*, *ut*, ſont 4, 5, 6; ceux du dérivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, ſont *mi* ♭ *fa* ♯, *ut* ♯, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, voyez mon art. *fondamental*, n°. II; mais étant repréſentés par les mêmes notes, ils ſont évidemment homonymes pour celui qui lit la muſique. Autre exemple: les quatre faces de l'accord de ſeptième diminuée forment chacun trois intervalles d'un ton & demi. Donc chaque face peut être priſe à volonté pour ſeptième diminuée, ſixte ſenſible, triton, ou ſeconde ſuperflue. Sous quelque dénomination qu'elle paroiſſe elle ſera toujours formée par les mêmes touches; mais non pas par les mêmes notes. Voyez l'art. *enharmonique* de Rouſſeau. Donc les quatre accords formés par les mêmes touches, ſeront homonymes pour l'auditeur.

Les homonymes ou doubles-ſens ſont ſupportables dans le genre plaiſant, lorſque les deux ſens ſont également tirés du fond du ſujet.

Les beaux yeux de ma caſſette ſont de ce genre. Les deux interlocuteurs, qui parlent chacun convenablement à ſon caractère, ſont les ſeuls dupes de cette plaiſanterie bonne ou mauvaiſe, l'auditeur eſt au fait. Ce jeu de mots eſt donc amené d'une manière au moins ſupportable. Il eſt, pour ainſi dire, préparé & ſauvé.

Mais ce n'eſt pas ainſi que Rameau amène ſes doubles ſens harmoniques. Il paſſe bruſquement & ſans préparation d'un accord à ſon homonymie, c'eſt-à-dire d'un accord à un autre accord qui n'a avec le premier rien de commun que ſa forme orthographique. Il prépare le premier, il ſauve le dernier; mais entre ces deux accords, pas la moindre liaiſon: le premier n'eſt point ſauvé, le ſecond n'eſt pas préparé. Voilà ce qu'il appelle un double emploi. Combinaiſon puérile, paſſage dur, irrégulier, inutile.

Rameau avoit imaginé le double emploi pour renfermer dans un ſeul mode l'accompagnement de la gamme moderne. Comment ce grand harmoniſte ne s'eſt-il pas apperçu qu'au lieu d'un, il y en a trois dans ſon accompagnement?

	6	6	6	6	5		
	5	4					
	Ut,	*re*,	*mi*,	*fa*,	*ſol*,	*la*,	*la*,	*ſi*,	*ut*.
Baſſe-Fond.	*Ut*,	*ſol*,	*ut*,	*fa*,	*ut*,	*fa*,	*re*,	*ſol*,	*ut*.
	7		6		6	7	7		
			5		5				

Car

Car *ut*, *fol*, ou *fol*, *ut*, eſt très-certainement un mouvement fondamental du mode d'*ut*. Donc *fa*, *ut*, ou *ut*, *fa*, eſt un mouvement fondamental du mode de *fa*. Donc auſſi *fol*, *re*, ou *re*, *fol*, en eſt un du mode de *fol*. Or on trouve ces trois mouvemens dans l'accompagnement de Rameau: donc, le double emploi eſt au moins inutile.

D'ailleurs pourquoi vouloir forcer nature? La gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, appartient à deux modes bien diſtincts. *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, au mode de *fa*, & *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, au mode d'*ut*. Voyez mon article *gamme*. Pourquoi vouloir détruire l'impreſſion de l'un de ces deux modes; & ſurtout pourquoi ne pas conſerver le mode principal, le mode de *fa*? car *ut*, eſt quinte de *fa*; *ut* eſt harmonique de *fa*; *ut* eſt ſubordonné à *fa*. Donc *fa*, eſt la note principale par rapport à *ut*. Voyez *ibidem*. C'étoit donc au mode de *fa*, & non pas à celui d'*ut* qu'il falloit reſtituer la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, &c. C'étoit l'intonation *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, & non pas *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, qu'il falloit enſeigner, inculquer à tous les maîtres de muſique.

On ſe moquera, ſans doute, d'une gamme dont la ſous-dominante ne fait pas une quarte juſte ſur la tonique; mais c'eſt là préciſément le motif de préférence, en faveur de la gamme de *fa*. Car 1° la ſous-dominante naturelle & harmonique d'*ut*, le *fa* du cor, le *fa* harmonique, que les joueurs de cor appellent parignorante le *fa honteux*, cette ſous-dominante, dis-je, fait avec *ut* un intervalle *ut*, *fa*, de 8 à 11 ou de 32 à 44. Le *fa* moderne fait avec le *ſi* un intervalle de 32 à 45. La différence de ces deux fauſſes-quartes eſt donc de 44 à 45. Le *fa* harmonique fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{12}{1}$. Le *fa* quarte juſte fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à $\frac{12}{1}$. Donc l'intervalle du *fa* harmonique au *fa* moderne eſt de 33 à 32; intervalle plus grand que celui de 45 à 44. Donc la fauſſe-quarte de *fa* à *ſi*, approche plus de l'intervalle harmonique de 8 à 11, que la quarte juſte *ut*, *fa*. Donc 1°. la forme *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, eſt préférable à la forme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, &c. 2°. Les repos les plus ſenſibles doivent ſe faire ſur les principales cordes, qui ſont la tonique, ſon octave & ſa quinte. Or les repos *ſi*, *ut*, & *mi*, *fa*, ſe trouvent placés dans l'octave de *fa*; ſur l'octave de la tonique & ſur la dominante; dans l'octave d'*ut*, le repos intermédiaire ſe trouve ſur la ſous-dominante, corde beaucoup moins eſſentielle que la dominante. Donc les repos ſont placés plus naturellement dans l'octave de *fa*, que dans l'octave d'*ut*. 3°. Le repos principal dans l'octave de *fa* ſe trouve placé ſur la tonique. Car a baſſe fondam. de *mi*, *fa*, ſuivant Rameau eſt *ut*, *fa*. Voyez ſon accompagnement, & celle de *ſi*, *ut*, eſt *ſol*, *ut*. Or *ſol*, *ut* eſt un chant harmonique de *ut*, *fa*; donc le repos principal dans l'octave d'*ut* ſe trouve ſur la ſous dominante. Dans l'octave de *fa*, il eſt placé comme il doit l'être ſur l'octave de la tonique. Donc la phraſe *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, ſe termine plus régulièrement que la phraſe *ut*, *re*, *mi fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Donc.... Donc c'étoit au mode de *fa*, que Rameau devoit adapter ſon accompagnement.

Or il convient, voyez *ſa génération harmonique*, que le tétracorde des Grecs, *ſi ut re mi*, a pour baſſe fondamentale, *ſol ut ſol ut*. Donc, *à pari*, le tétracorde ſemblable *mi fa ſol la*, a pour baſſe fondamentale *ut ſa ut ſa*. Or les différentes octaves *ſi ut re mi fa ſol la ſi*; *ut re mi fa ſol la ſi ut*; *re mi fa ſol la ſi ut re*, &c. appartiennent toutes aux mêmes modes. Donc elles appartiennent aux mêmes mouvemens fondamentaux *ſol ut* & *ut fa*; donc Rameau pouvoit moduler partie en *ut*, partie en *fa*. Mais, comme on l'a vu ci-deſſus, il a fait plus; il a modulé en *fa*, en *ut* & en *ſol*. A quoi donc lui a ſervi ſon *double-emploi*? Il ne vouloit employer qu'un ſeul mode, il en a employé trois; il vouloit moduler en *ut*, c'eſt en *fa* qu'eſt ſon accompagnement; enfin, il pouvoit moduler totalement en *ut* ou totalement en *fa*; (Voyez mon art. *gamme*) il n'a fait ni l'un ni l'autre. Son *double-emploi* ne remplit donc point ſon objet. Il eſt donc abſolument inutile.

Je reſpecte ſincèrement Rameau; mais mon reſpect ne va pas juſqu'à l'adulation, moins encore juſqu'à l'aveuglement. Je cherche dans ſon accompagnement le double emploi dont il paroit faire un ſi grand cas; & j'avoue de bonne foi que je n'y en trouve pas la moindre trace. J'ai démontré article *fondamental*, n°. II, que l'accord de grande ſixte ſur la ſous-dominante & l'accord de ſeptième ſur la ſutonique ſont abſolument le même accord: que les notes communes à ces deux accords ont la même ſalvation, qu'ils ont tous deux la même marche; en un mot que l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut* & l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſont des dérivés du même accord impair *re*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*, 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. Que l'accord primitif eſt *re*... *fa*, *la*, *ut*, & non *fa*, *la*, *ut*, *re*; que le dernier, n'étant pas progreſſif, eſt moins conſonnant; que conſéquemment la face *fa*, *la*, *ut*, *re* doit être rarement employée. Enfin, qu'ils ont tous deux le même fondamental *ſol* & non *fa*, ni *re*. Donc le paſſage de *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſixte ajoutée, à *fa*, *la*, *ut*, *re* renverſement de ſeptième, eſt abſolument imaginaire. Non-ſeulement on peut donc nier l'utilité, mais l'exiſtence même du double emploi.

Je remarque auſſi une irrégularité dans la ſalvation de l'accord de grande ſixte. Rameau fait ſauver l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re* de la ſous dominante ſur l'accord de ſixte quarte de la dominante: cela eſt irrégulier. En *ut*, l'accord *fa*, *la*, *ut* dérive de *mi* #, *la* #, *ut* #, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, qui a *ſol* pour fondamental. (Voyez mon article *Fond.* n°. II.) Or cet accord ſe reſout par un mouvement fondamental d'octave ſur *ſol*, *ſi*, *re*. (Voyez *la Table de la générat. harm.*, col. III & VI.) Et par un mou-

vement fondamental de quarte sur *mi*, *la*, *ut*, & non sur *mi*, *fol*, *ut*. (Voyez *ibid.*, col. III & IV.) (Voyez aussi mon article *Basse-fondamental*, n°. V, où j'expose la loi générale des salvations.) L'*ut* de l'accord *fa*, *la*, *ut* se résout donc dans le premier cas sur *re*; dans le second sur *ut*; jamais sur *si*.

La véritable basse-fond. de l'accompagnement de Rameau est donc :

Gamme. *Ut re mi fa fol la si ut.*
Basse Fond. *Ut fol ut fol ut fol fol ut.*
7 4 4

A laquelle il faut substituer celle-ci, pour faire sauver régulièrement l'accord de la quatrième note, & mettre l'accompagnement en mesure.

	6		5/	
Gamme.	*Ut re*	*mi fa*	*fol la*	*la si*	*ut.*
Basse-Fond.	*Ut fol*	*ut fol*	*fol fol*	*ut fol*	*ut.*
Colonnes.	IV, III,	IV, III,	VI, III,	IV, VI,	VIII.

Dans cet accompagnement, je fais sauver l'accord *fa*, *la*, *ut* sur *fol*, *si*, *re*; appuyé sur l'autorité de Tartini : *trattato di musica*, cart. 132; de M. Mercadier de Belesta; *nouveau système de musique*; enfin sur le jugement de l'oreille. Je fais porter à la sixte deux accords *la*, *ut*, *mi*, dont le premier pour formule harmonique *ta* *, *ut* *, *re* *; 27, 33, 9, ou 9, 11, 13; lequel se résout régulièrement sur l'accord *la*, *ut*, *mi*, 28, 32, 10, ou 7, 8, 10. (Voyez *Table de la génér. harm.* col. III & IV.)

On pourroit encore accompagner la gamme de la manière suivante, très-peu différente de la première, & qui a la même basse fondamentale.

6
7 4 5/
| *Ut re* | *mi fa* | *fol la* | *la si* | *ut.*

Il y a plusieurs autres accompagnemens pour la gamme en montant. (Voyez l'article *Gamme*.) Mais il n'est pas aussi facile de descendre. *Hoc opus; hic labor est.* (Voyez *ibidem.*)

J'en ai déja trop dit sur le double emploi. Je finirai cet article par deux observations relatives à l'article *Double emploi* de Rousseau.

1.° L'auteur y prétend, contre l'opinion de M. d'Alembert, que l'accord de septième *re*, *fa*, *la*, *ut*, peut être suivi de l'accord *mi*, *fol*, *ut*; qu'on lise bien le n°. V de mon article *B. F.* sur la loi des salvations; & qu'on cherche dans la table de la génération harmonique l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut*, 18, 21, 27, 33; on verra, comme je l'ai dit plus haut, qu'il doit se sauver en montant fondamentalement de quarte, *fol*, *ut*, col. III & IV, sur *mi*, *la*, *ut*, & non sur *mi*, *fol*, *ut*; & que, quoique la septième ne descende point, l'oreille s'accommode très-bien de cette succession.

2°. Rousseau, article *accord*, donne dans la table des accords, ce *ré*, *la*, *ut*, *mi*, *fol*, pour formule de l'accord de *quarte* ou *onzième*; & j'ai dit article *fondamental*, que cet accord ne pouvoit avoir d'autres formules harmoniques que l'accord impair, *ut*, *fol*, *mi*, *la*, *re*; 1, 3, 5, 7, 9. Et je persiste dans mon opinion. Mais à l'article *double emploi*, il donne pour formule du même accord en *fa*, *ut*, *fol*, *si*, *re*, *fa*. (Voyez *l'Exemple qu'il apporte en preuve du double emploi.*) Donc en *ut*, ce sera, *fol*, *re*, *fa*, *la*, *ut*; dont je n'hésite point à dire que la formule harmonique est l'accord impair *fol*, *re*, *si*, *fa*, *la*, *ut*; 3, 9, 15, 21, 27, 33 (Voyez *ma Table harm.* col. III); ou 1, 3, 5, 7, 9, 11; dont le *si* est retranché, & le *re* mal-à-propos porté à l'octave.

D'après ce que j'ai dit sur l'accord de septième sur la sutonique, il est clair qu'il se sauve par un mouvement de quarte sur la sixte quarte, & non sur la sixte. Il faut donc chiffrer le *la* de la basse de l'exemple apporté par Rousseau, d'un 4/2 & non d'un 6.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DOUBLE-FUGUE. *f. f.* On fait une *double-fugue*, lorsqu'à la suite d'une fugue déja annoncée, on annonce une autre fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la première; ce qui ne peut guères se pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues : mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; sur-tout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en sont délivrés. (*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-MORDANT. (Voyez *Mordant.*)

DOUBLE-OCTAVE. *f. f.* Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzième*, & que les Grecs appeloient *disdiapason*.

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'octave simple, & c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la triple de

blanches ou de la meſure à trois pour deux, laquelle ſe bat à trois temps, & contient une blanche pour chaque temps. Cette meſure n'eſt plus en uſage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* DOUBLE-TRIPLE. Toutes ces meſures où l'on emploie des valeurs plus grandes que la ronde, ſe ſont au contraire conſervées par-tout, excepté en France, dans la muſique d'Egliſe.

(*M. Framery.*)

DOUBLER. *v. a. Doubler* un air, c'eſt y faire des doubles ; *doubler* un rôle, c'eſt y remplacer l'acteur principal. (Voyez *double.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DOUBLER, pour prendre la place ou pour tenir la place, *terme d'opéra.* Les premiers acteurs ſont *doublés* par les ſeconds, & ceux-ci par les troiſièmes ; en ſorte que, quelque accident qui arrive, l'opéra de Paris eſt toujours repréſenté.

Les acteurs en ſous-ordre ne paroiſſent guère que dans ces occaſions, c'eſt-à-dire que ceux qui auroient le plus de beſoin d'exercer leur talent pour le développer, ſont préciſément ceux qui ſont les plus oiſifs : c'eſt pourtant par le travail, par l'exemple, par l'exercice qu'il eſt poſſible de former des acteurs. En ſuppoſant quelque talent dans les ſujets, il faudroit donc, 1°. les forcer au travail, leur offrir perpétuellement les modèles qu'ils doivent ſuivre, & les exercer pour les rompre au théâtre ; 2°. tirer un avantage de ce nombre d'acteurs, preſque toujours inutiles, pour l'embelliſſement réel du ſpectacle.

Les chœurs ſont toujours ſans action ſur le théâtre ; & le moyen de procurer le plus grand plaiſir aux ſpectateurs, ſeroit de les faire agir ſuivant les choſes qu'ils chantent. (Voyez *Chœurs.*) Mais l'expédient ſûr & d'embellir le ſpectacle, & de donner du mouvement aux chœurs, eſt de mettre à leur tête, & en avant, tous ces *doubles*, hommes & femmes. Plus rompus à l'action que la multitude des choriſtes, il ſeroit aiſé de leur faire faire les mouvemens néceſſaires. Les chœurs les ſuivroient comme une compagnie de ſoldats ſuit les mouvemens de ſes officiers.

Ces acteurs ſe romproient eux-mêmes chaque jour davantage à l'action ; & préſens forcément à la repréſentation, ils auroient ſans ceſſe devant les yeux les modèles ſur leſquels ils peuvent ſe former. Leurs habits plus diſtingués que ceux des chœurs, ajouteroient à la magnificence du ſpectacle, & cet ordre rendroit toutes les belles idées qu'on veut prendre, lorſque les chœurs ſe raſſemblent ſur le théâtre. Les difficultés à vaincre ſur cette partie, doivent être bien foibles à côté de l'autorité, du deſir de l'embelliſſement du ſpectacle, & du beſoin qu'on a toujours de former les ſujets. (*Cahuſac.*)

* DOUBLER. Les conſeils excellens que donne ici Cahuſac ont été ſuivis en grande partie par Gluck, au moins à l'égard des chœurs, que cet homme vraiment ſenſible à l'effet dramatique a fait mouvoir, a pour ainſi dire animés du feu de ſon génie, en les obligeant de prendre part à l'action. Il eſt certain qu'ils produiroient plus d'effet encore s'ils étoient guidés par des *doubles* paſſables, & ceux-ci y trouveroient encore l'avantage de s'exercer ſur la ſcène, de s'accoutumer aux regards du public, & d'accoutumer le public à eux ; mais leur vanité, mal entendue ſe refuſe à cet emploi qu'ils trouveroient aviliſſant, comme ſi tout ce qui ſert à former le talent, & tout ce qui concourt à la perfection du ſpectacle, ne méritoit pas l'eſtime du public. Il n'y a de rôles mépriſables au théâtre, que ceux qui ſont mal joués, quels qu'ils ſoient. (*M. Framery.*)

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en muſique eſt oppoſé à *fort*, & s'écrit au-deſſous des portées pour la muſique françoiſe, & au-deſſous pour l'italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du ſon, comme dans les échos, & dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce* & plus communément *piano* dans le même ſens ; mais leurs puriſtes en muſique ſoutiennent que ces deux mots ne ſont pas ſynonymes, & que c'eſt par abus que pluſieurs auteurs les emploient comme tels. Ils diſent que *piano* ſignifie ſimplement une modération de ſon, une diminution de bruit ; mais que *dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più ſoave*, plus douce, plus liée, & répondant, à-peu-près, au mot *lourd* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien diſtinguer ; ſavoir le *demi-jeu*, le *doux*, & le *très-doux*. Quelque voiſines que paroiſſent être ces trois nuances, un orcheſtre entendu les rend très-ſenſibles & très-diſtinctes. (*J. J. Rouſſeau.*)

Doux. On écrit aujourd'hui en France comme en Italie le mot *piano*, ou ſeulement un *p* au-deſſous de la portée. Le mot *dolce*, non plus que le mot *doux*, n'eſt plus guère d'uſage. On a trouvé que ces nuances d'expreſſion dont parle Rouſſeau devoient être ſenties par les exécutans, ou inſpirées par le compoſiteur, mais qu'elles ne pouvoient pas être écrites.

(*M. Framery.*)

DOUZIEME. *ſ. f.* Intervalle compoſé de onze degrés conjoints, c'eſt-à-dire, de douze ſons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'eſt l'octave de la quinte. (Voyez *Quinte.*)

Toute corde ſonore rend, avec le ſon principal, celui de la *douzième*, plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzième* eſt produite par une aliquote de la corde entière qui eſt le tiers ; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne ſont pas une aliquote de cette même corde.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète ſe donne à la muſique imitative, propre aux pièces de théâtre qui ſe chantent, comme les opéra. On l'appelle auſſi muſique lyrique. (Voyez *Imitation.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DRAMATIQUE. (MUSIQUE) Ariſtote nous dit dans ſa poëtique que la muſique, μελοποιία, eſt une partie eſſentielle de la tragédie; mais il ne nous apprend pas comment elle y devint eſſentielle. Dacier a tâché de ſuppléer à cette omiſſion, en faiſant entendre que l'habitude & la paſſion naturelle que les Grecs avoient pour la muſique, l'avoient incorporée à leurs drames; en effet, Ariſtote l'appelle encore dans le même ouvrage, le plus grand embelliſſement dont la tragédie ſoit ſuſceptible; & l'on pourroit citer un nombre infini d'anciens auteurs, pour prouver que tous les drames des Grecs & des Romains étoient non-ſeulement chantés, mais accompagnés d'inſtrumens de muſique.

De ſavans critiques ne réfléchiſſant pas ſur l'origine de la tragédie, & peut-être inſenſibles aux charmes de la muſique, ont paru ſurpris qu'un peuple auſſi ſpirituel que les Grecs, pût ſouffrir que ſes drames fuſſent chantés; mais comme l'antiquité reconnoit unanimement que les premières repréſentations dramatiques à Athènes, tirèrent leur origine des *Dithyrambes*, ou chants en l'honneur de Bacchus, leſquels ſervirent enſuite de chœurs aux premières tragédies, nous ne devons pas être étonnés que ces chœurs continuaſſent d'être chantés; & l'uſage même de mettre en muſique les *épiſodes*, nom qu'eurent d'abord les actes de la pièce, ne peut paroître étrange, quand on ſe rappelle qu'ils étoient écrits en vers, & qu'alors tous les vers étoient chantés, principalement ceux qui étoient deſtinés aux plaiſirs du public aſſemblé dans des théâtres ſpacieux, en plein air, où l'on ne pouvoit ſe faire entendre que par une prononciation lente, ſonore & exceſſivement articulée.

Il eſt vrai que la tragédie eſt une imitation de la nature, mais d'une nature exaltée, embellie: ôtez-en la muſique & la verſification, elle perd ſes plus beaux ornemens. Ceux qui penſent qu'il n'eſt pas naturel de chanter dans le malheur, & même dans les angoiſſes de la mort, oublient que la muſique eſt un langage qui peut aſſortir ſes accens & ſes tons à toutes les ſituations & à toutes les paſſions humaines, & que tout ce qui paroit ſur le théâtre doit être d'une forme plus prononcée, d'un coloris plus vif & plus marqué que dans la vie commune. Le théâtre ne peut exiſter ſans exagération: les vers ſont l'exagération du langage ordinaire; & la muſique eſt l'exagération des vers, de même que la danſe n'eſt autre choſe que le geſte exagéré.

Il eſt donc conſtant que les drames des anciens étoient chantés: auſſi les Grecs appelèrent-ils la récitation dramatique μέλος, mélodie, & les latins *modulatio*, *modus*, *canticum*, chant, modulation, muſique.

En effet, les théâtres de la Grèce & de l'Italie avoient une étendue ſi immenſe, qu'on en doit naturellement conclure que la néceſſité de parler très-haut ſur le théâtre, y introduiſit néceſſairement la déclamation muſicale; car tout homme qui crie aſſez fort pour ſe faire entendre de plus loin qu'on ne le peut avec une voix ordinaire, emploie des tons fixes qui, s'ils étoient adoucis, deviendroient des ſons muſicaux; & l'on ſait que les tons du langage ordinaire ſont trop paſſagers, trop indéterminés pour être aſſujettis à ceux de la muſique, & pour être entendus à une grande diſtance ou dans un vaſte eſpace.

Ce fut auſſi la néceſſité de renforcer la voix des acteurs par tous les moyens poſſibles, qui donna l'idée des maſques de métal & des vaſes harmoniques, dont les uns ſervoient de trompettes parlantes, & les autres placés dans toute l'étendue du théâtre, y propageoient le ſon & faiſoient réſonner la voix; mais ce n'eſt pas ici le lieu de parler de ces deux inventions antiques, qui ont beaucoup & très-inutilement exercé les ſavans modernes.

On peut, ſans recourir aux conjectures, ſe former quelques idées du genre de muſique qu'on employoit, tant dans les actes ou *épiſodes* que dans les chœurs; car Plutarque nous dit dans ſon dialogue ſur la muſique, que les poëtes dithyrambiques & tragiques adoptèrent pour leurs pièces la même exécution muſicale dont Archiloque paſſoit pour être l'inventeur; & le même auteur nous apprend qu'Archiloque exécutoit la muſique de ſes iambes de deux différentes manières; en *récitant* les uns avec un accompagnement particulier, & *chantant* les autres, tandis que les inſtrumens jouoient ſervilement les mêmes notes que la voix: ce fut cette dernière méthode que les poëtes tragiques adoptèrent dans la ſuite.

Nous apprenons encore dans le même ouvrage que les iambes déclamés étoient même accompagnés par la cythare & par d'autres inſtrumens; mais l'uſage de la cythare dans ces occaſions n'étoit pas continu. Il ſemble ſeulement que le muſicien donnoit à l'acteur le ton général de la déclamation, comme on donne les cordes de l'accord dans le récitatif moderne; tandis que dans le chœur & dans les autres genres de poëſie qui étoient chantés, les inſtrumens accompagnoient conſtamment la voix note pour note: ce qui établit deux genres différens de mélodie, l'un pour la déclamation des ſcènes, & l'autre pour les chants du chœur; le premier aſſez ſemblable à notre récitatif, le ſecond peut être aux chants de l'égliſe, s'ils n'étoient pas défigurés. (Voyez *plain-chant.*)

La raiſon & l'autorité des anciens auteurs, doivent également nous faire croire que cette muſique

Digitized by Google

étoit ſimple, & deſtinée ſeulement à rendre le langage plus articulé, & l'expreſſion des paſſions plus forte. Selon le même Pluta que, le genre chromatique n'étoit jamais d'uſage dans la tragédie, & le rhythme ou la meſure ſtricte n'y étoient pas obſervés, reſſemblance de plus avec notre récitatif, où l'on ne ſuit d'autre meſure que l'accent & la cadence des vers.

L'abbé Dubos n'a pas fait ſcrupule d'aſſurer hardiment, que l'acteur dans l'ancien drame, étoit accompagné par une baſſe continue, ſemblable à celle qui accompagne le récitatif italien; & il ſe croit même fondé, d'après un paſſage qu'il cite, à déterminer que l'inſtrument ſur lequel on jouoit cette baſſe étoit une flûte; mais outre ce qu'il y a d'abſurde à dire qu'un inſtrument de deſſus jouoit la baſſe, il paroît démontré qu'aucune eſpèce d'accompagnement de baſſe n'étoit connue des anciens.

M. Duclos, dans l'article *déclamation* de l'ancienne encyclopédie, ſoutient, contre l'opinion générale, que la mélodie, le *melos* des tragédies grecques, n'étoit ni du chant, ni même du récitatif, en notes fixes & muſicales; mais ſi cela étoit, pourquoi Ariſtote auroit-il dit que la muſique *eſt une partie eſſentielle de la tragédie?* Pourquoi l'auroit-il appelée *le principal ornement d'une pièce?* Pluſieurs paſſages de Ciceron concernant Roſcius, ſeroient tout-à-fait inintelligibles, ſi les anciens acteurs Romains n'avoient pas, ainſi que les Grecs, déclamé en notes muſicales. Il nous dit, (*de oratore*) que Roſcius avoit ſouvent déclaré que, lorſque l'âge diminueroit ſes forces, il ne quitteroit pas pour cela le théâtre; mais qu'il proportionneroit ſon jeu à ſes pouvoirs, & obligeroit la muſique à ſe conformer à la foibleſſe de ſa voix: c'eſt ce qu'il fit réellement; car le même Ciceron dans ſon livre *de legibus*, dit que Roſcius dans ſa vieilleſſe chantoit d'un ſon de voix plus bas, & qu'il obligeoit les joueurs de flûtes à jouer plus lentement.

Les tragédies grecques étoient donc chantées: cela paroît inconteſtable, quoique les plus anciens manuſcrits grecs n'aient conſervé aucune trace de la muſique de ces tragédies. Les comédies l'étoient auſſi, puiſqu'elles avoient des chœurs. Les Romains qui tâchèrent d'imiter en tout les Grecs, introduiſirent dans leurs tragédies les chœurs & les chants, accompagnés de parties inſtrumentales; mais ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que leurs comédies, dépourvues de chœurs, étoient cependant miſes en muſique.

D'anciens manuſcrits de Térence ne nous laiſſent là-deſſus aucun doute. Au titre de chaque pièce eſt conſervé le nom de l'auteur de la muſique & le genre d'accompagnement dont il s'y étoit ſervi: ce ſont toujours des flûtes, mais de différente eſpèce, & employées de diverſes manières. (Voyez *flûte*.)

Le compoſiteur eſt toujours le même pour les ſix pièces qui nous reſtent de ce poète; ſoit que ce compoſiteur fût gagé par la république, & chargé de faire la muſique de toutes les pièces nouvelles, ſoit que Térence en fût ſi content dès ſa première comédie, qu'il ne voulût plus ſe ſervir que de lui: on lit aux ſix titres, *modos fecit*, ou *modulavit Flaccus Claudii*: Flaccus, affranchi de Claudius, a fait la muſique.

Ces chœurs, que les Latins ne mirent point dans leurs comédies, malgré l'exemple des Grecs, étoient chez ces derniers une partie bien eſſentielle du drame & ſur-tout de la tragédie. Du temps d'Eſchyle, le chœur étoit compoſé de cinquante perſonnes; il fut enſuite réduit à quinze. Il ſervoit en général d'intermède aux actes de la pièce; mais il étoit conduit par un chef ou coriphée, qui parloit ſouvent dans le cours du drame, tantôt comme ſimple perſonnage, tantôt pour toute la troupe, ſoit en dialogue avec les autres perſonnages de la pièce, ſoit pour informer les ſpectateurs de ce qui ſe paſſoit hors de la ſcène. Il plaignoit les malheurs de la vertu, & déploroit les déréglemens des paſſions & des vices: c'étoit, comme dit le P. Brumoy, l'honnête homme de la pièce.

Ce fut Eſchyle qui entremêla les grands chœurs dans la contexture du drame. La verſification & la mélodie en étoient ſi différentes de celles du reſte de la tragédie, & chacun de ces quatre grands chœurs qui lioient les actes entr'eux, avoit un caractère ſi diſtinct, qu'à quelque moment qu'on entrât au théâtre, il étoit facile, ſelon Dacier, de découvrir par la muſique du chœur, à quel acte de la pièce en étoient les auteurs.

Tous les premiers poètes étoient muſiciens: la muſique étoit inſéparable de la poèſie. Les poètes dramatiques grecs, non-ſeulement mettoient leurs propres pièces en muſique, mais ils régloient tous les pas & les attitudes des danſeurs dont on ſait que le chœur étoit accompagné, & juſqu'aux geſtes mêmes des acteurs. Fontenelle penſoit que le drame en muſique ne ſatisferoit jamais les ſavans & les gens de goût, que lorſqu'on reverroit le poète & le muſicien réunis dans la même perſonne. J. J. Rouſſeau eſt le ſeul juſqu'à préſent qui nous ait donné l'exemple de cette réunion; & le ſuccès du *Devin de village* dans ſa nouveauté, ſemble juſtifier l'oracle de Fontenelle. Mais la muſique *dramat que* d'aujourd'hui demande une ſcience, un génie, un ſtyle bien différent; & quoique pluſieurs gens de lettres cultivent maintenant cet art, on peut dire avec le célèbre Métaſtaſe, que l'étude de la muſique moderne exige trop de temps pour qu'un homme de lettres puiſſe jamais y réuſſir comme un compoſiteur de profeſſion.

La muſique étoit autrefois jointe à tous les arts. Les ſages de la Grèce étoient, ſelon Gravina, philoſophes, poètes & muſiciens en même temps. Il regrette la déſunion de ces caractères qui les a tous

affoiblis. Le docteur Burney penſe au contraire que ces arts en ſe ſéparant ont acquis plus de force, de puiſſance & de gloire. Il ajoute plaiſamment que la muſique des anciens philoſophes, & la philoſophie des muſiciens modernes, lui paroiſſent à peu-près d'une perfection égale.

Quant à Métaſtaſe, voici les principales raiſons qu'il allegue dans ſon extrait de la poétique d'Ariſtote, pour prouver que les drames des anciens étoient chantés, que par conſéquent ils avoient une muſique *dramatique*, & pour réfuter ceux qui ſoutiennent qu'il n'y avoit de chanté, dans leurs tragédies, que les chœurs.

I. Ariſtote a compté la muſique parmi les parties de qualité de la tragédie, c'eſt-à-dire parmi celles qui règnent dans tout le cours du drame, comme la fable, les penſées, les mœurs, &c; & non parmi celles de quantité qui n'exiſtent que dans un de ſes membres, comme le prologue, le chœur, l'épiſode, &c. La muſique, au temps d'Ariſtote, régnoit donc dans toute l'étendue de la tragédie.

II. Tite-Live rapporte que Livius Andronicus, qui, le premier, offrit aux Romains le ſpectacle d'un drame, & qui repréſentoit lui-même ſes pièces, obligé par ſes auditeurs de répéter pluſieurs fois un paſſage de ſon rôle, en perdit la voix; qu'alors il demanda & obtint la permiſſion de faire chanter un eſclave à ſa place, tandis qu'il repréſentoit avec le geſte. Les acteurs chantoient donc leurs rôles.

III. Tout le livre de Lucien *de ſaltatione* prouve que la tragédie entière étoit chantée, mais on peut le conclure particulièrement de ce paſſage, où il ſe plaint du chant efféminé des acteurs de ſon tems: chant qui feroit, dit-il, moins monſtrueux dans les perſonnages d'Hécube & d'Andromaque, mais qui, dans celui d'Hercule, eſt abſolument inſupportable. Hécube, Andromaque & Hercule ne chantoient point dans les chœurs: les rôles étoient donc entièrement chantés.

IV. Suétone rapporte que Néron avoit chanté quatre tragédies qu'il nomme. Les acteurs principaux chantoient donc, puiſqu'il n'eſt pas à préſumer que Néron ſe contentât de faire nombre dans les chœurs.

V. Cicéron, dans ſes *Queſtions académiques*, dit que les connoiſſeurs diſtinguoient aux premiers ſons de la flûte, ſi l'on alloit repréſenter l'Andromaque, l'Antiope, ou toute autre tragédie; & l'on ne peut pas entendre, par ces ſons de la flûte, le prélude du chœur, puiſqu'il y avoit très-peu de tragédies qui commençaſſent par un chœur.

VI. Le même, dans ſes Tuſculanes, après avoir cité quelques vers tragiques, dit: Je ne vois pas ce qu'on peut craindre en chantant au ſon de la flûte de ſi bons vers de ſept pieds, *tam bonos ſeptenarios*. Or, ces vers de ſept & de huit pieds, n'étoient point employés dans les chœurs, mais dans les ſcènes.

VII. Enfin, le témoignage d'Ariſtote fournit encore deux autres preuves qui ne paroiſſent admettre ni réplique ni doute. Il demande dans ſes Problêmes, pourquoi le mode hyppo-dorien & l'hyppo-phrygien étoient d'uſage dans la ſcène & non pas dans le chœur? Et il répond que ces deux modes ſont très-propres à exprimer les paſſions agitées que les acteurs imitent dans le cours des ſcènes; mais qu'ils n'ont pas cette mélodie qui eſt néceſſaire dans les chœurs, où l'on parle toujours poſément & ſouvent ſur un ton plaintif.

VIII. Comme s'il avoit prévu les difficultés & les détours dont on ſe ſert aujourd'hui pour ſoutenir que les anciens acteurs ne chantoient pas, notre philoſophe répète peu après le même problême, & le réſout avec de nouveaux développemens. « Il eſt certain, dit-il, que le mode hyppo-phrygien a par ſa nature un caractère actif; & c'eſt pour cela, que dans la tragédie de Geryon, l'on repréſentoit ſur ce mode les armemens & les ſorties. Il eſt auſſi certain que l'hyppo-dorien s'adapte mieux à la lyre que toute autre harmonie; c'eſt pourquoi l'un & l'autre conviennent très-mal au chœur, mais parfaitement bien aux acteurs agiſſans ſur la ſcène, &c. »

Après toutes ces autorités, il paroit difficile de douter encore que les anciens euſſent une muſique *dramatique*, & la ſolution de ce dernier problême d'Ariſtote, prouve que cette muſique étoit différente ſelon qu'elle ſervoit à accompagner les marches, les armemens, les combats & autres actions pendant leſquelles les acteurs ne parloient pas, ou les chœurs qui étoient chantés avec un rhythme ſenſible & marqué, ou enfin le chant des acteurs dans le cours des ſcènes, ſorte de chant qui devoit reſſembler beaucoup à notre récitatif.

Nous verrons à l'article *Mélodrame*, comment, lors de la renaiſſance des arts en Italie, on entreprit de reſſuſciter ce genre de muſique *dramatique*; comment on s'éloigna d'abord de la bonne route, & par quels degrés, lorſqu'on y fut revenu, on s'éleva peu à peu juſqu'à un point de perfection que les anciens n'ont pu connoître. Nous y verrons auſſi à quelle époque cette muſique paſſa dans les autres parties de l'Europe, & principalement en France; comme elle s'y tint long-temps à ſes premiers progrès, tandis que l'Italie faiſoit des pas de géant dans l'expreſſion *dramatique* & la peinture des paſſions; qu'elle établiſſoit des bornes entre les différens genres de chant & de muſique inſtrumentale qui ſe partagent le drame lyrique; qu'elle diſtinguoit par des couleurs propres le récitatif ſimple, accompagné ou obligé, les petits airs ou cavatines, les airs de différens caractères, les duos, trios, &c. En un mot, toutes les pièces dont l'aſſortiment forme l'enſemble du drame lyrique.

Nous verrons enfin comment les François ſe ſont

Digitized by Google

empatés dans ces derniers temps de tout ce qu'avoit créé l'Italie; comment ils ont donné à la muſique théâtrale toutes ces différentes nuances d'expreſſion, de mélodie & de rhythme qui conſtituent la muſique *dramatique*; le ſecours qu'ils ont reçu de quelques compoſiteurs étrangers; l'adreſſe que l'un d'eux a eu de leur paroître le créateur d'un genre dont il avoit puiſé une partie au-delà des Alpes, & l'autre chez eux-mêmes; enfin, ce que ce compoſiteur célèbre a fait pour la perfection de l'art, & les vices, difficiles à corriger, qu'il y a introduits.

Ce ſeroit ici le lieu de définir ce qu'on doit entendre par muſique *dramatique*, d'en démontrer la véritable eſſence, & de faire voir dans combien d'erreurs on eſt tombé en France à cet égard. Mais ce ne ſeroit pas un article, ce ſeroit un livre entier qu'il faudroit pour bien traiter ce ſujet. Eſſayons cependant de poſer quelques principes, dont les applications ſoient faciles, & qui puiſſent aider les perſonnes de bonne foi à reconnoître ce qui, dans la muſique de théâtre, eſt *dramatique* ou ne l'eſt pas.

L'imitation eſt le but de tous les arts. Les paſſions de l'ame & les actions de la vie ſont les objets que le drame ſe propoſe d'imiter. Les moyens d'imitation qu'emploie le drame en muſique, ſont principalement le chant & l'harmonie : d'après les différens degrés de perfectionnement que ces deux moyens ont reçus dans le drame lyrique, voici le point où eſt parvenu l'enſemble qui en réſulte.

On diſtingue dans les différentes parties du drame, 1°. le dialogue ſimple ou expoſitif, & le dialogue paſſionné; 2°. les momens où le perſonnage, tantôt raſſemble en un ſeul ſentiment tous les divers ſentimens qui l'ont agité, tantôt les fait contraſter enſemble, & peint leurs oppoſitions, leurs combats, ſoit à lui-même, ſoit aux autres; 3°. les momens où deux perſonnages s'expriment l'un à l'autre la réunion ou le contraſte de leurs ſentimens; où trois, quatre principaux perſonnages, & même plus, ſe livrent à de pareilles effuſions. 4°. Ceux où tout un peuple, toute une armée, toute une aggrégation d'hommes quelconques ſe font entendre, ou ſimultanément, ou tour-à-tour.

Ces cinq formes de dialogue en produiſent un nombre pareil de muſique *dramatique*, qui ont chacun leur caractère particulier, & dont la qualité commune, & pour ainſi dire centrale, eſt de rendre les ſituations, les ſentimens & le caractère, chacune avec les données qu'elle a reçues de l'art & de l'expérience des grands maîtres.

Cet art & cette expérience ont voulu 1°. Que le dialogue ſimple ou expoſitif, fût rendu en muſique par une déclamation notée que l'on a nommée récitatif, & le dialogue paſſionné par une déclamation plus accentuée, plus énergique, à laquelle les accompagnemens, preſque nuls dans la première, ſe joignent avec plus d'éclat, de force & d'expreſſion. On l'a nommée récitatif accompagné ou obligé, ſelon que les accompagnemens s'uniſſent ſimplement au chant, ou qu'ils s'y entremêlent dans les différens intervalles pendant leſquels le chant ceſſe de ſe faire entendre. (Voyez *Récitatif*, *Récitatif obligé*.)

2°. L'art & l'expérience ont voulu que la réunion en un ſeul ſentiment de tous les ſentimens divers qui ont agité le perſonnage, ou le contraſte & les derniers combats de ces ſentimens entre eux, fuſſent exprimés par un chant meſuré, qu'ils fuſſent renfermés dans un cadre régulier, & ſoumis, même dans leurs oppoſitions, aux lois de cette unité qui eſt une des premières règles de tous les arts; qu'enfin ils appelaſſent encore à leur ſecours toute la richeſſe d'une ſymphonie brillante, expreſſive, harmonieuſe, qui fût chargée de renforcer les nuances déja exprimées par le chant, & de ſuppléer celles dont la voix n'eſt pas ſuſceptible. Pour accorder la néceſſité d'une certaine étendue avec la loi de l'unité, on eſt convenu de certaines données qui ſemblent ſortir de la vraiſemblance *dramatique*, mais qui ont en quelque ſorte une vraiſemblance muſicale, du même genre que la vraiſemblance poétique qui permet dans nos tragédies, aux perſonnages agités des plus fortes paſſions, de les exprimer en beaux vers. On a donné le nom d'air à cet aſſemblage exquis de tous les moyens de plaire & d'émouvoir, liés à-la-fois du rhythme, du chant & de l'harmonie, & d'une régularité réelle qui n'exclut pas, lorſqu'il le faut, un déſordre apparent. (Voyez le mot *Air* dans le ſupplément à la fin du ſecond volume.)

3°. L'art & l'expérience ont voulu que lorſque cette effuſion de ſentimens avoit lieu entre deux, trois ou quatre perſonnages principaux du drame lyrique, à la plupart des données reçues pour les *airs*, on en joignit de particulieres qui formaſſent le caractère diſtinctif du *duo*, du *trio*, du *quatuor*, &c. (Voyez ces mots.)

4°. Ils ont voulu que d'autres règles ſpéciales modifiaſſent encore dans les chœurs l'expreſſion des ſentimens doux, triſtes, religieux, tumultueux ou guerriers, lorſqu'ils ſont ceux de tout un peuple, de toute une armée, de toute une réunion d'hommes, de femmes, de bergers, de prêtres, de guerriers, &c. (Voyez *Chœur*.)

Enfin l'art & l'expérience ont appris à ordonner entre elles ces différentes parties du drame, à les lier, les préparer, les nuancer, de ſorte que non-ſeulement elles fuſſent chacune ce qu'elles doivent être, mais qu'elles ſe fiſſent mutuellement valoir, & contribuaſſent à former un grand tout qui eût de l'ordre, de l'enſemble, de l'unité.

Ce que chacune de ces parties du grand tout doit

Digitized by Google

être en elle-même, afin que tous les ſentimens, toutes les images y ſoient rendus avec une vérité relative aux moyens particuliers de l'art muſical, & que quelque oppoſition qu'il y ait entre ces ſentimens & ces images, cette oppoſition fidélement marquée, ne rompe cependant point l'unité, la régularité, dont l'art & l'expérience lui ſont une loi, tout cela eſt dû aux maîtres italiens. C'eſt un ſecret de leur école qu'aucun autre maître ne poſsède, s'il ne l'a emprunté d'eux.

Quel que ſoit le mérite de cet enſemble dramatique, ſur lequel ſeul on a voulu pendaot quelque temps fixer l'attention publique, auquel ſeul ſe rapportoient toutes les diſſertations, tous les écrits, & duquel ſeul auſſi nos compoſiteurs paroiſſoient malheureuſement s'être occupés, il eſt certain qu'il n'y a point de bon enſemble compoſé de mauvaiſes parties ; il eſt certain que cet enſemble s'acquiert par la ſeule réflexion, par imitation, par un peu d'expérience ; mais que l'art néceſſaire pour que les différens morceaux du drame lyrique aient intrinſéquement tous les genres de mérite qu'ils doivent avoir & que les grands maîtres leur ont donnés, eſt un art extrêmement difficile, & auquel il faut avant tout être appelé par la nature, puiſque ſans cela, même après les plus longues études, on ne crée jamais, on ne ſait qu'imiter & copier ce que les autres ont créé : il eſt certain que pour qu'une muſique ſoit *dramatique*, il ne ſuffit pas qu'on y aperçoive l'intention continuelle de peindre les paſſions, les ſentimens & les images ; il faut encore que cette peinture ſoit conforme aux régles que l'art & l'expérience ont établies, aux modéles que de grands génies nous ont laiſſés, aux moyens conſacrés par de longs & durables ſuccès.

C'eſt une erreur de penſer qu'il n'y ait que la muſique forte & bruyante qui ſoit *dramatique*. Lorſqu'elle peint les affections douces, en employant les moyens de l'art perfectionné, elle remplit le but d'imitation que le drame lyrique ſe propoſe ; & pour citer deux exemples très-oppoſés dans le même ouvrage, l'air de Roland, *C'eſt l'amour qui prend ſoin lui-même*, dont le chant ſuave & doucement mélancolique eſt accompagné d'un murmure harmonieux, qui ſemble être celui de la fontaine de l'amour ; & l'air *Que me veux-tu, monſtre effroyable ?* où les ſecouſſes de l'orcheſtre qui entrecoupe le chant, paroiſſent offrir à l'inſenſé Roland les coups & les aſſauts du monſtre dont il ſe croit pourſuivi : ces deux airs ſi différens dans leurs effets, ſont également *dramatiques*.

C'eſt une erreur de dire que la muſique ſombre, terrible, menaçante, ou fortement paſſionnée ne doit point être ſoumiſe à une forme, à une coupe régulière, qu'elle doit courir par ſauts & par bonds, pour imiter par ſon déſordre celui de l'ame des acteurs ; ſans doute elle doit peindre ce déſordre ; mais ſon déſordre à elle doit être aſtreint à une certaine régularité, contenu dans de certaines bornes : chez elle enfin, comme dans la poéſie lyrique, où doit ſouvent ſe précipiter auſſi l'expreſſion agitée & turbulente d'un cœur paſſionné,

Chez elle un beau déſordre eſt un effet de l'art.

C'eſt une erreur, & une très-dangereuſe erreur de croire que pour imiter d'une manière *dramatique* le contraſte & l'oppoſition des ſentimens, il faille briſer à chaque mot le chant & l'harmonie, changer de mouvement, rompre la meſure, altérer le rhythme ; ce n'eſt point-là le ſublime de l'art, c'en eſt l'enfance : ce ſont les efforts d'un artiſte qui ſent, qui a des intentions, mais à qui les moyens d'exécution manquent, ou qui s'eſt fait un faux ſyſtême.

Pour rendre ces vers que dit Achille dans *Iphigénie en Aulide* :

Dis-lui qu'elle n'a rien à craindre, —
Egaré, furieux, — mais vaincu par l'amour,
Je ſaurai me contraindre,
Et reſpecter celui qui lui donna le jour.

M. Gluck a mis en uſage ce chant briſé, cahoté, intermittent, ces changemens bruſques de mouvement & de motifs, toutes ces incohérences que ſes aveugles partiſans ont voulu ériger en principes. Donnez ces mêmes vers à un Piccinni, à un Païſiello, vous y verrez chaque ſentiment, chaque penſée, chaque fluctuation du cœur d'un guerrier & du cœur d'un amant fidèlement rendus ; mais vous y verrez de plus un enſemble, une correſpondance réelle, mais quelquefois ſecrète, entre les différentes parties du même morceau de muſique, en un mot une unité parfaite, & par conſéquent un air auſſi régulier que *dramatique*.

M. Piccinni, dans cet air de *Diane & Endymion*, que j'ai cité plus haut à l'article *Deſſin*, avoit à peindre des ſentimens tout auſſi oppoſés que ceux d'Achille : il avoit à rendre des vers, dont aucun, pour ainſi dire, n'a de rapport avec celui qui le précède ou qui le ſuit ; (Voyez au mot *Deſſin* l'air *Ceſſe d'agiter mon ame*) cependant il en a fait non-ſeulement un air expreſſif, où tous les ſentimens divers, tous les retours de fureur & de tendreſſe, ſont imités de la manière la plus fidèle ; mais un air auſſi régulier que ſublime, où il n'y a rien de bruſque, d'incohérent, de rabotenx ; un air également conforme & à l'expreſſion de la nature & aux conventions de l'art. Donnez les mêmes vers à quelqu'un qui travaille dans cette manière prétendue *dramatique*, il tourmentera, pour rendre toutes ces nuances, & le chant, & l'orcheſtre & vous ; il les rendra, mais ſans faire aucun plaiſir, ſans produire cette ſenſation unique, réſultante de pluſieurs objets réduits à force d'art à l'unité, ſource des jouiſſances les plus vives que les arts donnent à ceux qui les ſentent & qui les aiment. Il les rendra, ou plutôt il fera

fera voir qu'il a eu l'intention, & qu'il s'eſt efforcé de les rendre.

Enfin, pour ne pas oppoſer toujours un compoſiteur à l'autre, & l'Allemagne à l'Italie, voyez dans les ouvrages de M. Gluck lui-même, ſi les morceaux les plus réguliers ne ſont pas auſſi les plus *dramatiques*. Tout Orphée, la plus grande partie d'Alceſte, ce qui plaît le plus conſtamment, le plus univerſellement dans Iphigénie, le peu de véritables beautés muſicales qui ſont dans Armide, pluſieurs morceaux d'Iphigénie en Tauride, parodiés de l'Italien; tout cela n'eſt-il pas en même-temps, & régulier, & *dramatique?* Lorſque le même maître a voulu être l'un ſans l'autre, peut on dire qu'il a été plus parfait que lorſqu'il étoit l'un & l'autre enſemble? Eſt-ce lorſqu'il a une perfection de moins qu'il faut le choiſir pour modèle de perfection?

Un exemple pris dans ſes ouvrages peut décider la queſtion. Rien ne ſemble comporter moins d'ordre, de ſymmétrie, de régularité, qu'une tempête. Vous croiriez, d'après les ſyſtêmes qu'on a voulu établir, en donnant à ſes défauts la préférence ſur ſes beautés réelles, vous croiriez que le déſordre, le chaos des élémens, doit auſſi régner dans l'orcheſtre; que ſi des femmes effrayées chantent en même-temps ſur le théâtre, ce doit être en ſons coupés, en paroles tronquées; & qu'elles doivent exprimer leur terreur plutôt par des cris que par des ſons articulés, mélodiques, & par des périodes de chant régulier. Rappelez-vous cependant la tempête qui ouvre le premier acte d'Iphigénie en Tauride. Elle eſt aſſurément d'un grand effet, d'un effet vraiment *dramatique*. Eh bien! cette tempête... eſt un rondeau. (*M. Ginguené.*)

DUO, *ſ. m.* Ce nom ſe donne en général à toute muſique à deux parties; mais on en reſtreint aujourd'hui le ſens à deux parties récitantes, vocales ou inſtrumentales, à l'excluſion des ſimples accompagnemens qui ne ſont comptés pour rien. Ainſi l'on appelle *duo* une muſique à deux voix, quoiqu'il y ait une troiſième partie pour la baſſe-continue, & d'autres pour la ſymphonie. En un mot, pour conſtituer un *duo* il faut deux parties principales, entre leſquelles le chant ſoit également diſtribué.

Les règles du *duo* & en général de la muſique à deux parties, ſont les plus rigoureuſes pour l'harmonie; on y défend pluſieurs paſſages, pluſieurs mouvemens qui ſeroient permis à un plus grand nombre de parties: car tel paſſage ou tel accord qui plaît à la ſaveur d'un troiſième ou d'un quatrième ſon, ſans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne ſeroit pas pardonnable de mal choiſir, n'ayant que deux ſons à prendre dans chaque accord. Ces règles étoient encore bien plus ſévères autrefois; mais on s'eſt relâché ſur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'eſt mis à compoſer.

On peut enviſager le *duo* ſous deux aſpects; ſavoir ſimplement comme un chant à deux parties, tel par exemple que le premier verſet du *ſtabat* de Pergoléſe, *duo* le plus parfait & le plus touchant qui ſoit ſorti de la plume d'aucun muſicien; ou comme partie de la muſique imitative & théâtrale, tels que ſont les *duo* des ſcènes d'opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *duo* eſt de toutes les ſortes de muſique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques obſervations ſur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulières ſe joignent à celles qui ſont communes à tous les *duo*.

L'auteur de la lettre ſur l'opéra d'*omphale* a ſenſément remarqué que les *duo* ſont hors de la nature dans la muſique imitative: car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain temps, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre; & quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne ſeroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Il n'y a donc que les tranſports d'une paſſion violente qui puiſſent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il eſt très-ridicule que ces diſcours ſimultanés ſoient prolongés de manière à faire une ſuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de ſauver cette abſurdité eſt donc de ne placer les *duo* que dans des ſituations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une ſorte de délire capable de faire oublier aux ſpectateurs & à eux-mêmes ces bienſéances théâtrales qui renforcent l'illuſion dans les ſcènes froides, & la détruiſent dans la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe ſaiſir. Une troiſième attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vite; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela reſſemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*,

de *flâmes ;* jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne muſique n'a pas plus beſoin que la bonne poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour ſincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre ; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes : voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un ſpectacle. Mais ſitôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe apercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques unes des obſervations qui regardent le poëte. A l'égard du muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une & ſans enjamber. Les *duo* qui ſont le plus d'effet ſont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en eſt plus rapprochée; & entre les voix égales, celles qui ſont le plus d'effet ſont les deſſus, parce que leur diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le ſon en eſt plus touchant. Auſſi les *duo* de cette eſpèce ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des caſtrati dans les rôles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoqu'il doive y avoir égalité entre les voix, & unité dans la mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très-rare que la ſituation des deux acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même manière : ainſi le muſicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſurtout dans le récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu), il faut trouver un chant ſuſceptible d'une marche par tierces ou par ſixtes, dans lequel la ſeconde partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de la première. (Voyez *Unité de mélodie*.) Il faut garder la dureté des diſſonances, les ſons perçans & renforcés, le *forziſſimo* de l'orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie ſobrement ménagée ; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une muſique douce & affectueuſe, avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio ; les curieux feront bien de chercher dans la muſique du même opéra, par Pergolèſe, comment ce ſublime muſicien de ſon temps & du nôtre a traité ce *duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à-la-fois, ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maîtreſſe, part ſans s'expliquer & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *duo* ſuivant.

Mia vita..... addio.

MÉGACLÈS.

Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,*
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Nè intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS *à part.*

Lui geloſia mi mora,
E non lo poſſo dir!

Digitized by Google

ENSEMBLE.

Chi mai provò di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la ſcène, ce qui le raſſemble en un ſeul *duo*, c'eſt l'unité de deſſein par laquelle le muſicien en réunit toutes les parties, ſelon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons qu'on emploie dans les intermèdes & autres opéra comiques, ils ne ſont pas communément à voix égales, mais entre baſſe & deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraſte des foibleſſes de notre ſexe & de la ruſe de l'autre, enfin toutes les idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *duo*, dont les règles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le dialogue & l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ſes parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva padrona*: *Lo conoſco a quegl' occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut. (*J. J. Rouſſeau.*)

DUO. Lorſque le dictionnaire de muſique parut, il contenoit, dans pluſieurs articles, un grand nombre de vérités juſqu'alors entièrement ignorées en France. On doit compter l'article *duo* parmi ceux qui, étant à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs & citant des exemples ſenſibles, purent être le plus facilement ſaiſis, & répandre les idées les plus ſaines. Quelques obſervations, quelques additions y ſont cependant néceſſaires.

Si l'extrême ſévérité des règles que l'on avoit d'abord établies pour le *duo*, s'eſt relâchée dans ces derniers temps, ce n'eſt point, comme l'a dit Rouſſeau, parce que *tout le monde s'eſt mis à compoſer*; c'eſt parce qu'on s'eſt aperçu qu'une partie de ces règles étoient pédantеſques, inutiles & même nuiſibles, puiſqu'elles contraignoient le génie ſans contribuer à l'aſſervir; c'eſt ſur-tout lorſque le *duo* eſt monté ſur le théâtre qu'ayant des paſſions & de grands mouvemens à peindre, il s'eſt dégagé peu-à-peu de ces ſoides entraves; le *duo* de chambre les a gardées bien plus long-temps.

Ce fut vers la fin du dernier ſiècle qu'une eſpèce de *duo* de chambre très-ſavante & fort travaillée, commença d'être en faveur. Les premiers furent ceux de *Bononcini*, publiés à Bologne en 1691. Bientôt après ceux de l'abbé *Steffani* coururent manuſcrits dans toute l'Europe; ils furent ſuivis des *duo* de *Clari*, de *Handel*, de *Marcello*, de *Gaſparini*, de *Lotti*, de *Haſſe* & de *Durante*.

Malgré la pureté de l'harmonie, malgré les imitations, & les deſſins ingénieux; enfin, malgré le ſtyle de maître qui brille dans ces compoſitions, il ſemble y avoir dans leur plan une imperfection radicale, rélativement à l'expreſſion des paroles. Il eſt peu vraiſemblable que deux perſonnes répètent l'une après l'autre, ou expriment enſemble la même complainte ou le même ſentiment, quel qu'il ſoit, au lieu de garder chacune un caractère différent, comme dans les *duo* dramatiques modernes; mais ces *duo* de chambre n'étoient peut-être deſtinés, dans l'origine, qu'à ſervir d'*études* aux chanteurs; en effet, les paſſages qui y ſont répétés en échos ou en fugues, excitent l'émulation entre les exécutans, & donnent la facilité de comparer ſans ceſſe la netteté & la rapidité de l'exécution.

Agoſtino Steffani étoit né dans l'état de Veniſe, quoiqu'en diſent quelques auteurs allemands qui le prétendent né à Lepſik; mais il demeura pluſieurs années en Allemagne, à la cour d'Hanovre, où il compoſa des opéra italiens; il n'y a peut-être pas de compoſitions plus correctes, ni de fugues dont les ſujets ſoient plus agréables, les réponſes & les imitations plus remplies d'art, que celles des *duo* de ce maître. La reine d'Angleterre poſſède un recueil qui en contient près de cent. Les plus grands chanteurs de l'Italie dans le dernier âge, s'exerçoient ſur ces *duo* comme ſur des ſolfèges.

Carlo Maria Clari ne publia qu'en 1720 ſes excellens *duo* & *trio* de chambre, quoiqu'ils fuſſent long-temps auparavant connus en manuſcrit; leur ſtyle reſſemble aſſez à celui des *duo* de *Steffani*; mais il n'y a de reſſemblance dans aucun paſſage ou trait de chant: quelquefois même, il ſont ſupérieurs à ceux de Steffani par la grandeur des ſujets & par l'élégance des phraſes de mélodie.

Mais ceux de ces *duo* que préfèrent à tous les autres les plus grands chanteurs & les meilleurs maîtres, furent ceux du célèbre *Durante*. Il les fit ſur quelques airs des cantates de ſon maître, Alexandre *Scarlatti*; ils ſont plus en dialogue qu'en fugue ou en *duo*, mais compoſés d'un choix de traits les plus beaux & les plus paſſionnés de mélodie qu'ait inventés le génie créateur de l'ancien *Scarlatti*; & travaillés d'une manière ſi ſavante, qu'il ſemble que les raffinemens de l'art ne peuvent aller plus loin dans ce genre de compoſition.

Quoique la ſévérité du ſtyle dans lequel ils ſont écrits ſoit extrême, elle n'approche pas de celle des anciens *duo* de chapelle ſur le plain-chant: auſſi ſont-ils du genre que l'on appeloit *duetti*, & que, dans

ces premiers temps, on ne confondoit point avec le *duo*. « Il faut, dit le pere Martini, dans son Traité du cont-e-point, que le jeune compositeur soit instruit de la différence qui existe entre le *duo* & le *duetto*. Le *duo* est celui qui est composé dans toute la rigueur du sty e de chapelle, où il n entre le plus souvent que des notes blanches, & sans aucun accompagnement de basse. Dans celui-là, les maîtres de l'art ont été exacts à observer toutes les règles que prescrit le cont e-point strict & *da Cappella*. Le *duetto* est aussi rempli d'imi ations & de f gu s, mais com ote le plus souvent de notes noires l admet les exceptions qu'exige le style particulier dans lequel on veut l'écrire; & il est accompagné de la basse-continue de l'orgue : u di elavecin ». Voilà de quel pédantisme on n délivré le *duo*; & si l'on s'est relâché de ces règles sévères, on ne voit pas ce que l'art y a perdu.

Rousseau dit avec raison que l'on peut envisager le *duo* sous deux aspects; *savoir simplement c mme un chant à deux parties ou comme partie de la musique imitative & théâtra e;* mais il ne devoit pas citer pour exemple du premier genre, le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, lequel est un morceau sublime de musique imitative. Le *duo* simplement considéré comme un chant à deux parties, est celui où le compositeur n'a pour but que de faire chanter agréablement deux voix, ou d'en combiner savamment les sons, comme tous les *duo* sur le plain-chant, & ceux que les anciens maîtres composèrent dans le même genre. Quoiqu'il y ait dans le premier verset du Stabat une combinaison de sons très-savante, il offre aussi l'expression pathétique d'une grande & profonde douleur. Il ne seroit pas, comme il l'est peut être en effet, le *duo le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien*, si Pergolèse n'avoit pensé qu'à faire *un chant à deux parties*; mais il a cru voir une mère en pleurs, debout, au pied de l'instrument du supplice de son fils; il a trouvé dans le chant tantôt simultané, tantôt alternatif de deux voix, dans l'entrelacement pénible des sons, dans l'harmonie plaintive des instrumens, interrompue quelquefois par des accens plus forts & plus marqués, des moyens aussi riches, aussi variés que simples, d'exprimer cette douleur, cette situation, ces larmes.

Je dis que cette harmonie plaintive est quelquefois interrompue par des accens plus forts & plus marqués, & cela me rappelle qu'un amateur distingué a cru trouver dans ces mêmes accens une faute d'expression, ou plutôt une preuve que la musique n'est point essentiellement un art imitatif. « Dans le premier verset du *Stabat*, dit M. de Chabanon, je ne vois pas un vers, pas un mot qui n'exige la même nuance de tristesse :

Stabat mater dolorosa,
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius.

La musique, dans le commencement, déploie tous ses moyens d'expression. Le mouvement est lent, les sons foibles & voilés; ils se traînent lentement; ils se lient : voilà l'expression bien établie. A la dixième mesure tout change. Un *fortissimo* succède au *piano*; les sons qui rampoient obscurément dans le bas du *diapason*, s'élèvent tout-à-coup, se renforcent à l'excès; & par une articulation fière, détachée, heurtent & contredisent ceux qui les ont précédés. D'où peut venir cette disparate? De ce que la musique, par son essence, n'est point un art d'imitation ». (*De la musique considérée en elle-même.*)

Sans entrer dans une discussion trop longue, il suffit pour détruire une si fausse conséquence, de répondre en peu de mots à l'observation dont elle est tirée. L'affliction la plus profonde ne s'exprime pas toujours par l'abattement & par de tendres plaintes : quelquefois elle sort de cet état par des spasmes & des mouvemens convulsifs : le grand peintre qui a tracé ce tableau musical de la douleur maternelle n'avoit garde d'oublier cette nuance. Les sons élevés, détachés, heurtés même qu'il emploie sont passagers comme les mouvemens qu'ils doivent peindre. Deux fois ils se font entendre, & deux fois l'abattement leur succède. C'est la faute des exécutans s'ils y mettent de la *fierté*; mais il y faut de la force; & de cet effet de clair obscur, si juste, si fidélement imitatif, il n'est assurément rien moins que naturel de conclure que la musique n'est point un art d'imitation. Il ne l'est, comme on voit, pas davantage de ranger ce *duo* sublime dans la classe de ceux qui ne doivent être considérés que comme des *chants à deux parties*. Que lui manque-t-il pour être imitatif & théâtral? Un théâtre, une scène lugubre & un tombeau.

Tout ce qui, dans cet article de Rousseau, regarde le *duo* dramatique est excellent; mais on sent que l'auteur n'a eu & ne pouvoit avoir en vue que les *duo* de son temps, c'est-à-dire, ceux de Leo, de Vinci, de Pergolèse : alors tous les *duo* sérieux ou tragiques étoient composés d'un premier mouvement lent, dialogué d'abord, ensuite à deux voix réunies; puis venoit, comme dans les airs du même temps, une seconde partie, très-courte, presque toujours remarquable par des modulations hardies & pressées, & souvent d'un mouvement un peu plus vif que le premier, après quoi l'on recommençoit note pour note la première partie toute entière. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en lisant l'article de Rousseau. Voilà pourquoi il recommande « de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en tendre le chant accentué & l'harmonie agréable ».

Cette mélodie douce & un peu contrastée convient seule en effet à ces grands *cantabile*, à ces

Digitized by Google

largo, ces *grave* des anciens *duo* dramatiques; mais ils ont pris depuis ce temps bien un autre eſſor. Maintenant, après un mouvement lent, lorſque la ſituation des perſonnages le permet ou l'exige, après qu'ils ſe ſont abandonnés à l'expreſſion d'un ſentiment doux, tendre, ou triſte & douloureux, la paſſion croiſſant par degrés, parvenue enfin à ſon comble, prend tout-à-coup une expreſſion plus énergique & plus rapide; le mouvement une fois accéléré ne revient plus à ſa première lenteur, ſouvent même il ſe précipite encore davantage, & les deux voix, tantôt ſeparées, tantôt réunies, ne ſe bornent plus à cette *mélodie douce & un peu contrariée*; leurs contraſtes ſont fortement articulés, leur mélodie énergique & paſſionnée remue toutes les fibres du cœur, & lorſqu'une complaiſance forcée pour des chanteurs à la mode n'y introduit pas des roulades & des paſſages frivoles, ces derniers mouvemens du *duo* enivrent, tranſportent, & font paſſer dans l'ame du ſpectateur tout ce qui paroit animer, exalter, ou déchirer & déſeſpérer celle des perſonnages.

Ce fut M. Piccinni qui oſa le premier ſortir des routes battues avant lui, & qui haſarda d'abord dans les airs, & enſuite dans les *duo*, cette coupe ſi favorable à l'expreſſion. Le ſuccès de cette nouveauté, qu'il employa, je crois pour la première fois à Rome dans ſa première *Olympiade*, en 1760 ou 61, engagea tous les autres maîtres à l'adopter. Tous les amateurs ont ce *duo*, *Ne' giorni tuoi felici*, & peuvent le comparer avec ceux qu'avoient auparavant compoſés ſur les mêmes paroles, Pergolèſe, Jomelli & Galuppi. Ils verront dans celui de M. Piccinni, non-ſeulement une coupe nouvelle, mais un ſtyle nouveau, dégagé ſurtout d'un reſte de pédantiſme & de ſcholaſticité dont les autres ne s'étoient pas encore défaits. Qu'ils comparent enſuite ce même *duo* avec ceux qu'ont faits depuis, dans le même opéra, Sacchini, Anfoſſi & pluſieurs autres maîtres, ils y reconnoîtront la même marche dont il avoit donné le modèle: *Paiſiello* ſeul, eſt ſorti de pair dans un des plus beaux *duo* qu'il ait faits, & qu'on ait faits. Le premier morceau n'eſt point un *cantabile*, un *largo*, c'eſt un mouvement modéré, mais rendu plus touchant par la modulation mineure dans laquelle il eſt écrit, par un chant expreſſif & quelquefois un peu antique, par un motif d'accompagnement plaintif & long temps uniforme, ſuivi d'un morceau rapide, plein de feu, de chocs & de contraſtes de chant & d'harmonie, qui atteignent peut-être le dernier degré d'expreſſion où il ſoit poſſible de parvenir en muſique.

Rien de pareil n'exiſtoit du temps de Rouſſeau, & il étoit tout ſimple qu'il ne prévît pas des effets, dont juſqu'alors on n'avoit aucune idée. L'art s'agrandit, il faut que les préceptes s'agrandiſſent auſſi; on voit qu'une partie de ceux de Rouſſeau ſont devenus inſuffiſans, & même qu'ils tombent à faux.

Il veut, 1°. Que lorſqu'on joint enſemble les deux parties, on trouve un chant ſuſceptible d'une marche par tierces ou par ſixtes; il faut ajouter, & par imitations, par réponſes, par contraſtes, & par mouvement oblique, une partie reſtant ſur une note, & l'autre ſe faiſant entendre à ſons plus ou moins précipités; & par mouvement contraire, l'une montant, l'autre deſcendant, pour ſe réunir, & pour ſe ſéparer encore.

Il veut, 2°. Que cette réunion des deux parties dure peu, & nous connoiſſons une foule de *duo* où elles chantent très-long temps enſemble, & où l'impreſſion augmente à meſure que la réunion ſe prolonge.

3°. Il faut, ſelon lui, par une muſique douce & affectueuſe, avoir déjà diſpoſé le cœur & l'oreille à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens; & l'on ſe figure aiſément une ſituation dans laquelle les deux voix commenceroient enſemble par un mouvement impétueux, & ſe radouciroient enſuite; on en pourroit même citer des exemples. Le perfectionnement de l'art, l'extenſion de ſes moyens & de ſes procédés, ont annulé cette règle, convenable aux temps où elle fut faite.

4°. *Il faut que ces ébranlemens violens paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe.* Ce précepte eſt encore appuyé d'une obſervation très-juſte en apparence; c'eſt que, *quand l'agitation eſt trop forte elle ne peut durer*, & que *tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.* Mais notre foibleſſe eſt relative ainſi que notre force. Nos organes, naturellement ſi foibles, ſe renforcent par l'habitude; l'ouïe eſt un de ceux ſur qui elle a le plus d'influence. Qu'on nous faſſe entendre aujourd'hui ces morceaux des anciens maîtres, qui peignoient à leurs contemporains des agitations fortes & paſſionnées, ils nous paroîtront froids, ſans effet, & loin de produire en nous des *ébranlemens violens* qui puiſſent fatiguer notre organe, ils ne l'effleureront qu'à peine. (Voyez *Effet.*) Une ſecouſſe paſſagère ne nous laiſſe aucune impreſſion, & pour en faire une durable & profonde, il faut ſouvent en prolonger la cauſe.

Ce progrès des forces de l'oreille, ſuite néceſſaire de l'habitude d'entendre une muſique, devenue progreſſivement plus rapide, plus compliquée, plus bruyante, rend encore inutile le conſeil que Rouſſeau donne aux poëtes, de ne pas prendre indifféremment pour ſujets des *duo* toutes les paſſions violentes. Tout ce que je viens de dire explique aſſez pourquoi il donnoit ce conſeil, et pourquoi l'on doit aujourd'hui ſe diſpenſer de le ſuivre. « La fureur, ajoute-t-il, l'emportement marchent trop vite, on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus & le *duo* ne fait point d'effet. » Les procédés de l'art, inventés par les nouveaux maîtres, ont rendu ſi clairs & ſi diſtincts les contraſtes entre les voix, & les chocs ſi rapides de la partie inſtrumentale, dans les mouvemens les plus vifs; l'oreille s'eſt tellement habituée à les ſuivre, auſſi promptement qu'ils le veulent, à travers ce labyrinthe ingénieux de chant & d'har-

Digitized by Google

morie, qu'il n'eſt plus de paſſions qu'ils ne puiſſent peindre; & que le poëte, ſûr de trouver en eux des interprètes fidèles, peut choiſir pour ſujets de ſes *duo* toutes les ſituations, tous les caractères, tous les ſentimens, depuis les plus affectueux & les plus tendres, juſqu'à ceux de la fureur & de la rage.

Mais le goût eſt d'accord avec Rouſſeau lorſqu'il dit: « ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela reſſemble, tout-à-fait, aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. » Ce n'eſt pas que la muſique ne puiſſe peindre le plus furieux & le plus long emportement, c'eſt que de longues menaces ne conviennent pas entre des héros. Il y en a pourtant au théâtre pluſieurs exemples. Ricimer & Sandomir, Agamemnon & Achille, Enée & Jarbe ſe bravent & ſe menacent: mais il eſt certain qu'on doit être ſobre des *duo* de ce genre, preſque toujours contraires à la dignité tragique, & au caractère guerrier. Pour que les injures ou les reproches ſe prolongent ſans bleſſer les convenances, il faut que ce ſoit entre perſonnages qui ne puiſſent paſſer de la menace aux effets; entre époux, entre amans jaloux ou trahis, entre un père abſolu & un fils paſſionné, entre un tyran amoureux, & une femme qui le hait & qui le brave, &c.

Il faut encore ajouter les fruits du temps & des progrès de l'art à ce que dit Rouſſeau des *duo* comiques. D'abord l'opéra bouffon eſt devenu très-différent de ce qu'il étoit alors; tous les caractères, tous les ſentimens y trouvent leur place; les *duo* y ſont tantôt d'un genre noble, tantôt mêlés de ſérieux & de comique, quelquefois entièrement bouffons, & non plus ſeulement entre baſſe & deſſus, mais entre deſſus & tenor, entre tenor & baſſe, quelquefois même entre deux baſſes, ou entre deux autres voix égales: tout cela eſt indifférent, pourvu que la ſituation ſoit théâtrale, & fourniſſe au muſicien les contraſtes & les oppoſitions que l'art exige.

Parmi pluſieurs obſervations fines & nouvelles, que M. de la Cépède a faites ſur le *duo* dans ſa *poëtique de la muſique*, il y en a qui lui appartiennent plus particulièrement & qui ne paroîtront pas déplacées à la fin de cet article. « On peut, dit-il, avoir au théâtre quatre ſortes de *duo*. Premièrement, ils peuvent être chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui s'entendent; ſecondement, par deux perſonnes qui ſe voient, mais qui ne s'entendent pas; troiſièmement, par deux perſonnes qui s'entendent, mais qui ne ſe voient pas; & quatrièmement, par deux perſonnes qui ne ſe voient, ni ne s'entendent.

« Les *duo* de la première eſpèce ne ſont ſoumis à aucunes conſidérations particulières. « A l'égard de ceux qui ſont chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui ne s'entendent pas; voici qu'elles ſont les précautions que le muſicien doit prendre en les compoſant.

« Il doit bien ſe garder d'établir une ſorte de dialogue entre ſes deux interlocuteurs, & de ne faire commencer l'un qu'après que l'autre aura achevé ſon eſpèce de couplet. Les perſonnages ne s'entendent point: d'après cela, ſeroit-il vraiſemblable qu'ils s'attendiſſent l'un l'autre, pour commencer à exprimer leurs ſentimens? Ils doivent ſouvent chanter enſemble; & ici le muſicien aura beſoin de beaucoup d'habileté pour faire diſtinguer les deux chants & les paroles des deux perſonnages.

« Que les différentes nuances de ſentiment que le compoſiteur pourra prêter à un de ſes interlocuteurs, ne ſoient relatives qu'à ce qui ſera exprimé par la pantomime de l'autre perſonnage; ils ne doivent ſe rapporter en aucune manière à ce qui pourra être repréſenté par le chant de ce ſecond interlocuteur, puiſque, par la ſuppoſition, les acteurs ne s'entendent point.

» Lorſque les deux perſonnages ne pourront pas ſe voir, mais pourront s'entendre, le muſicien ſera obligé, comme dans les *duo* ordinaires, de ſuivre les lois de la régularité & de l'ordre dans la manière de mêler les voix ou de les ſéparer; les perſonnages s'entendent: qu'eſt-ce qui les empêcheroit de ſe répondre, de s'interroger, de s'écouter, d'obſerver enfin tout ce que l'imitation de la nature & l'illuſion théâtrale peuvent exiger à ce ſujet?

» Le muſicien prendra ici des précautions oppoſées à celles que nous lui avons recommandées pour les *duo* de la ſeconde eſpèce: il peindra tout dans ſon orcheſtre; mais il n'y repréſentera fortement que les paſſions exprimées par le chant & par les paroles, & il peindra foiblement ce qui ne peut être qu'apperçu.

» Venons maintenant aux *duo*, où les deux perſonnages ne ſe voient ni ne s'entendent: les ſituations qui les exigent, ne ſe préſentent pas ſouvent; mais lorſque le muſicien en compoſera, que devra-t-il faire? Qu'il ne conſerve abſolument aucune forme de dialogue. Soit que les perſonnages chantent ou ſe taiſent, ſoit qu'ils expriment leurs affections enſemble ou tour-à-tour, ils ne doivent obſerver aucun ordre relatif l'un à l'autre: rien ne les avertit mutuellement de leur préſence; ils ne doivent ſuivre abſolument que l'ordre qui leur ſera dicté par leurs ſentimens: ſeulement, ſi leurs affections leur donnent, dans certains momens, la liberté de parler ou de ſe taire, le muſicien l'y décidera, ſuivant que les beautés muſicales, les oppoſitions & la vérité pourront l'exiger. En tout, ces *duo* doivent être compoſés de deux véritables airs, qui ſeront chacun l'expreſſion fidèle des ſentimens de celui qui les proférera; & lorſque les affections des deux perſonnages ſeront très-éloignées l'une de l'autre, ces deux airs pourront n'avoir de commun que l'harmonie & le mouvement.

Digitized by Google

» Que fera alors le muſicien de ſon orcheſtre? quelle expreſſion y employera-t-il? Ne rencontrera-t-il pas des difficultés à y placer deux images? Mais d'ailleurs, comment ſera-t-il pour que chacune de ces images ne ſoit ſenſible que pour le perſonnage à qui elle ſera deſtinée?

» C'eſt ici un des points les plus difficiles de l'art muſical: j'ignore même ſi beaucoup de compoſiteurs y ont penſé. C'eſt ici que le muſicien a beſoin de redoubler d'efforts; qu'il doit ſavoir manier librement tous les reſſorts que ſon art peut offrir, employer avec facilité tous les moyens d'expreſſion, & ſur-tout recourir au génie ou à un ſentiment bien vif, pour ne faire au moins que des fautes heureuſes.

» Il profitera des momens de délire d'un des perſonnages, de ces inſtans où l'acteur ne s'occupant que de lui-même & de la paſſion intérieure qui le domine, ne fait attention à rien de ce qui l'entoure; il en profitera, dis-je, pour faire paroître l'expreſſion forte de la paſſion de l'autre perſonnage, ou bien, il placera avec adreſſe les deux images dans l'orcheſtre; il les y ſéparera l'une de l'autre, ſi je puis me ſervir de ce terme, autant qu'il le pourra; il les rendra très-diſtinctes; il les fera préſenter par des inſtrumens bien éloignés l'un de l'autre, quant à la nature & à l'élévation de leurs ſons: par-là, ſi un des perſonnages tourne ſon attention vers l'orcheſtre, il pourra, en quelque ſorte, conſidérer une image ſans jeter les yeux ſur l'autre.

» Le compoſiteur pourra auſſi affoiblir les deux images, au point qu'elles ſoient preſque nulles pour les deux perſonnages, & qu'elles n'exiſtent que pour ajouter aux émotions des ſpectateurs. Ainſi, l'orcheſtre n'apprendra rien à un interlocuteur de ce qui pourra concerner l'autre; puiſqu'il ne l'inſtruira pas même, en quelque ſorte, de ce qui le touchera. D'ailleurs, pour peu que les images ne ſoient pas vives, n'eſt-il pas naturel que chaque perſonnage ne s'occupe que du tableau de ſes propres affections? Il y prendra un intérêt bien plus grand; il le diſtinguera avec bien moins de peine. N'aperçoit-on pas l'objet qu'on aime au milieu de la foule la plus nombreuſe, quoiqu'on ne connoiſſe perſonne autour de cet objet chéri ».

Toute cette théorie eſt ingénieuſe, mais doit paroître un peu abſtraite aux muſiciens vulgaires. Elle mérite d'être méditée par les vrais artiſtes: elle tient à la théorie générale des accompagnemens, tels que M. la Cépède les conſidère dans tout ſon ouvrage, où il préſente toujours l'orcheſtre comme le ſuppléant des acteurs, comme l'organe de leurs paſſions les plus ſecrètes & l'interprète de ce que leurs geſtes doivent dire, quand leur voix ne ſe fait pas entendre.

(*M. Ginguené.*)

Duo. M. Rouſſeau me permettra de remarquer que, ſi dans les *duo* d'emportement on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'eſt la faute du compoſiteur ou de l'acteur, & peut être de tous les deux. Graun (qui eſt ſans contredit un des premiers muſiciens qui aient jamais exiſté, quoiqu'il ne ſoit pas autant connu qu'il le mérite) Graun, dis-je, a compoſé deux *duo* d'emportement où tout eſt diſtinct, & qui expriment, autant qu'il eſt poſſible, les paroles qui ſont déteſtables. L'un de ces *duo* ſe trouve dans l'*opéra d'Iphigénie en Aulide*, repréſenté pour la première fois à Berlin en 1749. Le ſujet eſt la querelle d'Achille & d'Agamemnon, qui ſe trouve dans la ſixième ſcène du quatrième acte de Racine; ce *duo* commence par ces mots, *ſegni pur giovane audace*. L'autre de ces *duo* eſt dans l'opéra de *Phaéton*, repréſenté à Berlin pour la première fois en 1750; le ſujet eſt la querelle de Phaéton & d'Epaphus ſur leur naiſſance: il commence par ces mots: *tralaſcia un vano amore*.

M. Rouſſeau remarque, avec raiſon, que les deux parties d'un *duo* ne doivent pas être exactement ſemblables; mais par quel moyen le compoſiteur parviendra-t-il à trouver deux chants qui, quoique différens, ne bleſſent en rien l'unité de mélodie, & qui pourront ſe tranſpoſer dans les modes relatifs ou dominans, ſans ſortir du diapaſon des voix? car il n'eſt pas poſſible ici de donner à une des voix la mélodie de l'autre ſans bleſſer l'expreſſion. Je réponds: en étudiant avec ſoin le contrepoint double, l'imitation & la fugue, ces parties ſi eſſentielles de la compoſition, & négligées au point que de cinq compoſiteurs, quatre ne ſavent pas ce que c'eſt. Je le répète, & le répéterai tant que l'occaſion s'en préſentera, il eſt honteux à un artiſte d'ignorer les reſſources de ſon art, ſur-tout quand la pareſſe ſeule eſt la cauſe de ſon ignorance.

Les *duo* faits pour être exécutés par deux inſtrumens ſans accompagnement, doivent être compoſés avec un tel ſoin, que l'oreille ſoit ſatisfaite de l'harmonie de ces deux parties, ſans en deſirer une troiſième, ſans même que cette troiſième ſoit poſſible.

Donner un chant accompagné d'un autre à la tierce ou à la ſixte pour un *duo*, c'eſt ſe moquer du monde: c'eſt encore pis, quand une des parties, au lieu d'avoir un chant à elle, n'a qu'un vrai chant de baſſe. Tous les *duo* qu'on fait aujourd'hui ſont cependant dans un de ces deux genres.

(*M. de Caſtilhon.*)

Duo. Il en eſt du *duo*, du trio, &c. en muſique, comme du monologue dans la ſimple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois ſeul & à haute voix, ſoit dans la réflexion tranquille, ſoit dans la paſſion; & delà, par extenſion, la vraiſemblance du monologue. Il arrive auſſi quelquefois, que

deux, trois, quatre perſonnes, &c. dans la vivacité, parlent toutes enſemble, que les répliques du dialogue, en ſe preſſant, ſe croiſent, ſe confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils diſent tous la même choſe : c'en eſt aſſez pour établir la vraiſemblance du *duo*, du trio, du quatuor, &c. ; car toutes les fois que l'illuſion eſt agréable, on s'y prête avec complaiſance ; & tout ce qui eſt poſſible, on le ſuppoſe vrai.

Heureuſement pourtant il ſe trouve que, plus le *duo* ſe rapproche de la nature, plus il eſt ſuſceptible d'expreſſion, d'agrément & de variété ; qu'à meſure qu'il s'en éloigne, il perd de ſes avantages. Dans le *duo* de l'opéra françois, tel qu'on l'a fait juſqu'à préſent, les deux perſonnes diſent d'un bout à l'autre, preſque la même choſe, & parlent ſans ceſſe à la fois : c'eſt-là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même temps de moins agréable. Ce n'eſt qu'un bruit confus & monotone qui ſe perd dans le chaos des accompagnemens, & dont tout l'agrément ſe réduit à quelques accords qui ne vont point à l'ame, parce qu'ils manquent d'expreſſion.

Le *duo* italien, au contraire, eſt un dialogue concis, rapide, ſymmétriquement compoſé, & ſuſceptible, comme l'air, d'un deſſin régulier & ſimple. Dans ce dialogue, tantôt les voix ſe font entendre ſéparément, & chacun dit ce qu'il doit dire ; les ames ſe répondent, les divers ſentimens ſe contrarient & ſe combattent ; juſque-là tout ſe paſſe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue eſt ſi preſſé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à-la-fois ; alors, les deux voix ſe rencontrent, & leur accord n'eſt pas moins un plaiſir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime, ou la réunion de deux ſentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux ſentimens oppoſés. Ici, l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le muſicien, la marche du *duo*, ſur des mouvemens analogues & ſur un motif continu, ne laiſſe pas d'avoir des difficultés : il ſuppoſe dans le poëte une oreille ſenſible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à ſon gré. Métaſtaſe eſt encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo* ; il s'y eſt attaché ſur-tout à donner aux répliques correſpondantes, une égalité ſymmétrique, & ce qui eſt encore plus eſſentiel, il a choiſi pour le *duo* le moment le plus intéreſſant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations, de manière que la chaleur va toujours en croiſſant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, eſt auſſi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus ſurprenans.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *duo*, du trio, du quatuor, &c. a été reçue avec les plus grands applaudiſſemens ſur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi ſeul, ſoit au théâtre de l'opéra comique, ſoit à celui de l'opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la muſique, ont eu le plus brillant ſuccès ; & les compoſiteurs m'ont aſſuré qu'ils n'avoient pas plus de peine à deſſiner un *duo*, un trio, un quatuor ſur nos vers françois faits avec ſoin, que s'ils le compoſoient ſur des paroles italiennes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refuſoient une muſique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, ſans qu'il en ait coûté un ſeul effort gênant pour le muſicien, ni aucune altération de l'accent & de la proſodie de la langue françoiſe ; car, pour ne répondre que de ce que m'eſt connu, j'oſe affirmer que dans aucun de ces *duo*, de ces trio, de ces quatuor, que MM. Grétry & Piccinni ont bien voulu compoſer avec moi, il ne ſe trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la proſodie altérée.

Cette forme de dialogue, aujourd'hui reçue dans le *duo*, étoit ſi naturellement celle qu'il demandoit, que dès l'invention du poëme lyrique, elle fut ſentie & miſe en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *duo* de l'*Hercole Amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer ſur le théâtre de Paris.

DEJANIRA. *Figlio, tu prigioniero!*
HILLUS. *Madre, tu diſcacciata!*
DEJ. *E vivi in ſen di padre, un cor ſi fiero!*
HIL. *Vivi in cor di marito, alma ſi ingrata!*
DEJ. *Figlio, ta prigioniero!*
HIL. *Madre, tu diſcacciata!*
DEJ. *Non foſſe a te crudele,*
E gli perdonerei l'infedeltà.
HIL. *Non foſſe a te infedele*
E lieve trovarei ſua crudeltà.
DEJ. *S'a te pietà non ſpero*
HIL. *Ogni ſorte a me fia ſempre ſpietata.*
DEJ. *Figlio! figlio!*
HIL. *Madre! madre!*
DEJ. *Ogn'hor deſti*
A me dell'amor tuo ſegni piu eſpreſſi.
HIL. *Ah! voglia il ciel : che queſti*
Non ſian gli ultimi ampleſſi.

Métaſtaſe lui-même n'a pas un *duo* mieux deſſiné ; & ce qui prouve que dès-lors on ſentoit quel étoit le genre de poéſie le plus favorable à la muſique, c'eſt que, dans ce dialogue, il n'y a pas un mot qui ne ſoit l'expreſſion du ſentiment. C'eſt-là ce que les poëtes doivent étudier avec le plus de ſoin, & ce que Rouſſeau, par exemple, a méconnu dans ſes cantates, où le plus ſouvent les paroles de l'air ſont une penſée froide, tandis que l'expreſſion paſſionnée ou ſenſible eſt dans le récit.

Dans l'air comme dans le *duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus ſenſible dans la ſcène. La raiſon en eſt évidente. Le chant eſt ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la muſique ; l'expreſſion des ſentimens ou des affections de l'ame, eſt ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expreſſion.

(*M. Marmontel.*)

DUPLICATION.

DUPLICATION. *ſ. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* ſe fait par une ſorte de périelèſe, en doublant la pénultième note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cet e pénultième note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de note ſenſible.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des voix *dures* & glapiſſantes, des inſtrumens aigres & *durs*, des compoſitions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel eſt le progrès diatonique des trois tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les fauſſes relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*; tels que ſont le triton, la quinte ſuperflue, & en général toutes les diſſonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſième ſon de la gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voyez *Gamme*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

E SI MI, ou E LA MI. Les François diſent *e ſi mi*, & les Italiens, *e la mi*. Dans l'ancienne gamme françoiſe, le caractère E étoit le ſeptième. (Les ſix premiers étoient *f*, *g*, *a*, *b*, *e*, *d*.) On le nommoit donc *ſi*, ſeptième d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *mi* ſeptième de *fa*, quand on chantoit par bémol. Ainſi dans cette gamme, *e* étoit tantôt *ſi*, tantôt *mi*, & les François l'appellent *e ſi mi*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée par les muances, ſuivant la manière inventée par Gui d'Arezzo; ce même caractère ne s'emploie que dans deux propriétés; celle de béquarre, dans laquelle il ſe nomme *la*, & la propriété naturelle où il porte le nom de *mi*, (Voyez *Propriété*.) c'eſt pourquoi les Italiens le nomment *e la mi*. (*M. Ginguené.*)

E LA MI, et *e ſi mi*, ſont deux dénominations de la médiante du ton Lydien, ou, ce qui revient au même, de l'hypate des mèſes du mode Lydien, ou enfin de la troiſième note (*mi*) de la gamme françoiſe; l'une tirée de la gamme de l'Arétin, la ſeconde de la gamme muancée du *ſi*. On ne doit donc employer la première, *e la mi*, que lorſqu'on ſolfie par les trois rangs de bémol, de nature & de béquarre; & l'autre, *e ſi mi*, lorſqu'on ſolfie ſeulement par béquarre & par bémol. (Voyez mon art. *Gamme*.) Il ſeroit ridicule de dire *e ſi mi* dans la gamme à trois rangs, puiſque le *ſi* ne fut inventé que pour détruire le rang de nature & les exacordes, & de dire *e la mi* dans cette ſeconde gamme, puiſque dans la gamme du *ſi* les muances ſe faiſoient toujours par quartes, & qu'elles ſe font par quintes dans celle de Gui. Lorſque nous, qui ſolfions à la françoiſe, nous employons l'expreſſion *b fa ſi* ou *e ſi mi*, qui ſont propres à la ſeconde gamme, laquelle n'eſt plus en uſage nulle part, nous ſommes ſûrs de n'être entendus que des ſavans; mais alors, le ſavant qui entend le muſicien, ſe moque du muſicien qui ne s'entend pas.

Il n'en ſeroit pas de même, quoi qu'en diſe Rouſſeau, art. *Gamme*, de ces expreſſions *c ut*, *d re*, *e mi*, *f fa*, &c. Elles apprendroient à ceux de nos voiſins qui continuent à ſolfier par muances dans le ſyſtême de Gui, que notre *ut* répond à la corde *c* de leur ſyſtême, notre *re* à leur corde *d*, notre *mi* à leur corde *e*, &c.

Les muſiciens françois déſignent encore par les noms de la gamme du *ſi*, *c ſol ut*, *d la re*, *b fa ſi*, &c. les différens tons ou modes de la muſique moderne. Cet air eſt en *c ſol ut*; nous ſommes en *b fa ſi*. Il faudroit, quand on parle à un Italien ou à un Anglois, dire nous ſommes en *e*, en ♮, &c. à un François: nous ſommes en *ut* ou en *ſi*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ECBOLÉ, ou *élévation*. C'étoit, dans les plus anciennes muſiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièſes au-deſſus de ſon accord ordinaire. (*J. J. Rouſſeau.*)

ÉCHELLE. *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion diatonique des ſept notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la gamme notée, parce que ces notes ſe trouvent rangées en manière d'échelons ſur les portées de notre muſique.

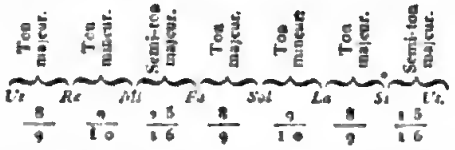
Cette énumération de tous les ſons diatoniques de notre ſyſtême, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les grecs dans le leur l'appeloient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'étoit compoſée que de quatre ſons qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faiſons d'octave en octave. (Voyez *Tétracorde*.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un éptacorde ou ſyſtême de ſept notes; au bout deſquelles, commençant une autre octave, on trouve des ſons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle, & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces ſept notes avec les ſept premières lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux ſix premières; mais il négligea d'en donner un à la ſeptième, qu'en France on a depuis appellée *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons & ſemi-tons dont l'*échelle* eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres diviſions tout auſſi bonnes, donner aux ſons de cette *échelle* un ordre & des rapports différens. Notre ſyſtême diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré par les conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles. « Que l'on « ait entendu pluſieurs fois «, dit M. Sauveur, » l'ac« cord de la quinte & celui de la quarte, on eſt porté

Digitized by Google

« naturellement à imaginer la différence qui eſt en-
« tr'eux ; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre
« eſprit & participe à leur agrément : voilà le ton
« majeur. Il en va de même du ton mineur, qui
« eſt la différence de la tierce mineure à la quarte ;
« & du ſemi-ton majeur, qui eſt celle de la même
quarte à la tierce majeure. » Or ls ton majeur, le ton mineur & le ſemi-ton majeur; voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivans (1).



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, diviſant ſes degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle* qu'ils ont appelée *échelle* ſemi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-tons.

Pour former cette *échelle*, on n'a fait que partager en deux intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, ſans diſtinguer le ton majeur du ton mineur ; ce qui, avec les deux ſemi-tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze ſemi-tons ſur treize ſons conſécutifs d'une octave à l'autre.

L'uſage de cette *échelle* eſt de donner les moyens de moduler ſur telle note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique, ſemblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les ſons par leſquels devoit paſſer la modulation, étoient avec cette note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*échelle* ſemi-tonique étoit peu néceſſaire ; quelque *fa* dièſe, quelque *ſi* bémol compoſoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la muſique : c'étoient ſeulement deux touches à ajoûter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes chants & les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le ton que l'on choiſiſſoit. L'*échelle* chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable ; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un chant ſur tel degré du clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq ſons ajoutés ne forment pas dans la muſique de nouveaux degrés : mais ils ſe marquent tous ſur le degré le plus voiſin, par un bémol ſi le degré eſt plus haut ; par un dièſe s'il eſt plus bas : & la note prend toujours le nom du degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez *Bémol & Dièſe.*)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut ſavoir que les deux parties ou ſemi-tons qui compoſent le ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135 ; & que les deux qui compoſent auſſi le ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'octave ſelon l'*échelle* ſemi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans les *pl. de muſ. fig.* 142.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Premièrement, les ſemi-tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièſe, & du *mi* au *ſol* dièſe, y ſont trop fortes d'un comma ; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-ton maxime, donne des intervalles faux partout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez *Semi-Ton.*) (1)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le ton majeur en deux ſemi-tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le ton mineur diviſé en deux ſemi-tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *échelles* ſemi-toniques, qui viennent de deux autres manières de diviſer l'octave par ſemi-tons.

La première ſe fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, & une autre entre ceux du ton mineur,

(1) Ces rapports ne ſont pas marqués exactement par Rouſſeau. Ils doivent être renverſés en cette ſorte. $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$, &c. Il en eſt de même des exemples gravés d'après le Dictionnaire de Rouſſeau, où cette erreur eſt rectifiée ſur la même planche.

(*M. Suremain de Miſſery.*)

(1) L'auteur ſe trompe. Le ſemi-ton moyen eſt moindre que le majeur, & il eſt moyen entre celui-ci & le mineur,

(*Note du même.*)

qui divise l'un & l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{15}{16}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme $1\ \frac{16}{17}\ \frac{8}{9}$ ce qui met le plus grand semi-ton au grave. (1)

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-tons $\frac{19}{20}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement $1\ \frac{19}{20}\ \frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés *planches de muſ. fig.* 143.

M. Salmon rapporte, dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* semi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez *Tempérament.*)

Comme au genre diatonique & au chromatique, les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir l'enharmonique ; ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition : car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, & ce genre n'existeroit pas. Mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton ; c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure, & le bémol de la supérieure, est précisément l'intervalle enharmonique, appelé communément *quart-de-ton.* Ce quart-de-ton est de deux espèces, savoir l'enharmonique majeur, & l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot quart-de-ton.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée & insérée *planches de muſ. fig.* 144. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot *enharmonique.*

(*J. J. Rouſſeau.*)

ECHELLE. 1°. Ce n'est point parce que les notes de la gamme sont rangées en manière d'échelons *sur les portées* de notre musique, qu'on a donné le nom d'*échelle* à leur succession mais parce que l'on monte ou descend en parcourant ces sons ainsi rangés ; car on leur donne ce nom indépendamment de la manière d'exprimer ces notes. On dit l'*échelle* des Grecs, des Chinois, &c. quoique les Grecs & les Chinois n'écrivissent pas comme nous leur musique sur des portées. Rousseau, lui-même, pour exprimer la succession chromatique, emploie le mot *échelle*, quoique les notes chromatiques ne forment pas autant d'échelons sur nos portées ; mais elles forment réellement, dans l'intonation, autant de degrés ascendans ou descendans. Les notes *ut mi sol ſi.* écrites sur nos portées, auroient bien plutôt l'air d'être rangées par échelons, car elles seroient placées sur les lignes & non sur les espaces, & malgré cela elles ne composeroient plus l'*échelle*, parce qu'elles ne seroient plus dans un ordre diatonique.

2°. Gui, ou Guido, ne donna point de nom à la septième note, parce qu'il ne lui parut pas possible d'entonner ces notes de suite, à cause des trois tons qui se trouvent depuis *fa*, note étrangère à la gamme naturelle, & *ſi*, qui termine cette gamme. L'*échelle* de Guido étoit donc *ut re mi fa ſol la*, après quoi on descendoit. (*M. Framery.*)

ECHELLE. L'*échelle* diatonique des anciens n'étoit pas disposée de la même manière que la nôtre ; elle procédoit ainsi, *ſi ut re mi fa ſol la :* d'où l'on voit, 1°. qu'elle commençoit par un demi-ton, & par la note sensible de la tonique *ut*, & qu'elle n'alloit pas jusqu'à l'octave. 2°. Qu'elle étoit composée de deux tétracordes conjoints, *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la*, & parfaitement semblables. Ces tétracordes s'appellent *conjoints*, parce qu'ils sont joints par la note *mi* qui leur est commune ; de plus, ils sont semblables, parce que la basse fondamentale la plus simple du premier, est *ſol ut*, *ſol ut*, & que celle du second, est *ut fa*, *ut fa*, qui procède de même par intervalle de quintes ; d'où il s'ensuit que la progression des sons *mi fa ſol la*, est précisément la même que celle des sons *ſi ut re mi*, en sorte que de *mi* à *fa*, il y a même rap-

(1) Cet article doit être rédigé ainsi pour être exact : « La première se fait en prenant une moyenne arithmétique entre les deux termes du rapport qui constitue un ton majeur ou mineur. Ainsi la moyenne arithmétique entre 8 & 9 est $\frac{17}{2}$, ce qui donne la proportion continue, 16, 17, 18 ; & $\frac{8}{9} = \frac{272}{306}\ \frac{288}{306}$.

De même le ton mineur $\frac{10}{9}$ se divise en deux semi-tons $\frac{272}{288}$ & $\frac{306}{288}$. (*M. Suard, extrait de Miſſery.*)

Digitized by Google

port que de *ſi* à *ut*, de *fa* à *ſol*, que de *ut* à *re*, &c. 3°. On voit de plus pourquoi cette *échelle* n'enferme que ſept tons; car pour qu'elle allât juſqu'au *ſi*, il faudroit que ce *ſi* pût avoir *ſol* pour baſſe fondamentale, ce *ſol* étant ſa ſeule baſſe naturelle. Or le *la* précédent a pour baſſe fondamentale, *fa*: on auroit donc *fa ſol* de ſuite d'atoniquement à la baſſe fondamentale, ce qui eſt contre les règles de cet e baſſe. (Voyez *Baſſe fondamentale*, *Liaiſon*, &c; voyez auſſi l'article *Proſlambanomene*.) 4°. On voit enfin que dans cette *échelle*, *la* du ſecond tétracorde eſt tierce de *fa*, ſa baſſe, comme *mi* du premier tétracorde l'eſt d'*ut*, ſa baſſe. 5°. Enfin, on trouvera facilement par le calcul, ſuivant les méthodes connues & pratiquées ci-deſſus, que du *re* au *la*, la quinte n'eſt pas parfaitement juſte, mais qu'elle eſt altérée d'un *comma* (*voyez ce mot*); & que du *re* au *fa*, la tierce eſt altérée de même.

Il eſt ſingulier que les Grecs, qui paroiſſent n'avoir eu aucune connoiſſances développées de la baſſe fondamentale, l'aient devinée implicitement, pour ainſi dire, en formant leur ſyſtême diatonique d'une manière ſi ſimple & ſi conforme à la progreſſion la plus naturelle & la moins compoſée de cette baſſe. On va voir que notre *échelle* eſt plus compoſée & moins exacte. 1°. Il faut l'arranger ainſi, *ut re mi fa ſol*, *ſol la ſi ut*, & lui donner pour ſa baſſe fondamentale la plus ſimple, *ut ſol ut fa ut*, & *ſol re ſol ut*. On voit déja que cette baſſe eſt plus compoſée & moins ſimple que la précédente, puiſqu'elle a un ſon *re* de plus, & qu'outre cela elle eſt de neuf tons en tout. 2°. Le *la*, dans l'*échelle* diatonique, eſt quinte du *re*; & on trouvera que ce *la* ne fait pas avec *fa* une tierce majeure juſte, ni avec *ut* une tierce mineure juſte, ni une quarte juſte avec *mi*, & que la tierce mineure de *re* à *fa* eſt altérée auſſi. Voilà donc quatre intervalles altérés ici, au lieu que dans l'*échelle* des Grecs, il n'y en a que deux. Voyez ſur cela les ouvrages de Rameau, entre autres ſa *Démonſtration du principe de l'harmonie*, *le rapport des Commiſſaires de l'Académie*, imprimé à la ſuite, & mes *Elémens de muſique*. Dans l'*échelle ut re mi fa ſol la ſi ut*, les deux tétracordes *ut re mi fa*, *ſol la ſi ut*, de l'*échelle moderne*, ſont réellement dans deux modes différens; le premier dans celui d'*ut*, le ſecond dans celui de *ſol* (voyez *Mode*); au lieu que les deux tétracordes, *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la*, de l'*échelle* ancienne, ſont tous deux dans le mode d'*ut*.

En ne répétant point le ſon de *ſol* dans notre gamme, on peut lui donner cette baſſe fondamentale, *ut ſol ut fa*, *ut re ſol ut*, dans laquelle le ſecond *re* & le ſecond *ſol* porteront accord de ſeptième (voyez *Double-emploi*); ainſi la baſſe ne ſera pas ſimplifiée par-là, excepté, peut-être, en ce que l'*échelle* entière ſera alors dans le même mode.

Quand l'*échelle* diatonique deſcend en cette ſorte, *ut ſi la ſol fa mi re ut*, la baſſe fondamentale n'eſt point la même qu'en montant; elle eſt alors *ut ſol re ſol ut fa ut*, dans laquelle le ſecond *ſol* porte accord de ſeptième, & répond à-la-fois aux deux notes conſécutives *ſol fa* de l'*échelle*.

Nous n'avons parlé juſqu'ici que de l'*échelle* diatonique du mode majeur, on peut faire des raiſonnemens analogues ſur celle du mode mineur, & en remarquer les propriétés. (Voyez *Mode*, *Gamme*, &c., voyez auſſi *mes Elémens de Muſique*.)

(*M. d'Alembert.*)

Obſervation ſur l'article précédent.

* Je ferai peu de remarques ſur cet article, parce que le ſuivant, par M. l'abbé Feytou, répond à tout ce qu'on y peut trouver de répréhenſible.

1°. Il eſt évident que des deux tétracordes des Grecs, le premier eſt en *ut* & le ſecond en *fa*, ſuivant nos idées modernes; mais le *fa* qui paroît dans le ſecond tétracorde, n'eſt pas le même que celui qui dépendroit du premier; je veux dire qu'il n'eſt pas à un ſemi-ton juſte du *mi* du premier tétracorde.

2°. L'*échelle* des Grecs alloit juſqu'à 7 tons non pas en ajoutant le *ſi* en haut, mais en ajoutant le *la* en bas. (Voyez *Proſlambanomene*.)

3°. La quinte du *re* au *la* n'eſt pas juſte, &c. par la raiſon que je viens de dire, que le ſecond tétracorde n'eſt pas en rapport parfaitement juſte avec le premier.

4°. D'Alembert à tort de dire que les Grecs paroiſſent n'avoir eu aucune connoiſſance développée de la baſſe fondamentale; M. l'abbé Feytou prouve par-tout le contraire.

5°. Il ne faut pas dire que l'*échelle* moderne eſt dans deux modes (pris ici dans le ſens de tons) différens, ſavoir *ut* & *ſol*, mais bien *fa* & *ut*. (Voyez l'article *Baſſe fondamentale*, de M. l'abbé Feytou.)

6°. Il ne faut pas dire que les deux tétracordes des Grecs ſont en *ut*, quand on a donné au premier pour baſſe fondamentale, *ſol ut ſol ut*, & au ſecond, *ut fa ut fa*, ce qui donne bien évidemment les tons d'*ut* & de *fa*.

7°. On a ſuffiſamment combattu au mot *Double-emploi*, la baſſe donnée ici par d'Alembert, à notre *échelle*, en ne donnant pas un ſecond *ſol* à notre *échelle*. Ce n'eſt pas un ſecond *ſol* qu'il y faut ajouter, mais un ſecond *la*. (Voyez *Gamme*.)

8°. Enfin, il faut faire remarquer ce que n'a point dit d'Alembert, que notre échelle, lorſqu'elle deſcend, eſt véritablement en *ſol*, & que le *ſi* deſcendant ſur le *la*, ne peut appartenir en aucune manière au ton d'*ut*. (*M. Framery.*)

ÉCHELLE. I. Ces mots *gamme*, *échelle*, *clavier*, *dia*

gramme & tétracorde ſont-ils auſſi parfaitement ſynonymes que le ſuppoſe Rouſſeau, article *échelle & diagramme?* Leur étymologie ſeule n'indique-t-elle pas entr'eux quelque différence?

La gamme eſt la ſucceſſion diatonique des ſons repréſentés, dans le ſyſtême de Gui, par les ſept premières lettres de l'alphabet latin, précédées d'un *gamma* ou γ grec, & dans le ſyſtême moderne par les ſept voyelles *ut re mi fa ſol la ſi*, mais ſans aucun égard à leur poſition reſpective ſur les portées de l'un ou de l'autre ſyſtême.

L'échelle eſt la ſucceſſion diatonique de ces mêmes notes, conſidérées par rapport à leur poſition graduelle dans notre manière de noter.

La gamme peut donc être regardée comme la table des ſons d'un mode ou d'un genre; l'échelle en eſt la formule notée: l'une contient les dénominations des ſons, l'autre les notes: la première eſt très-propre pour la théorie, la ſeconde eſt indiſpenſable pour l'exécution.

Le clavier contient la ſérie & la partition de toutes les notes uſitées, tant dans la muſique vocale, que dans l'inſtrumentale, mais ſans diſtinction de modes, ni de genres.

Les modernes ont deux échelles diatoniques, l'une pour le mode majeur, l'autre pour le mineur: ils n'en ont point d'enharmonique. Quoique leur clavier procède par demi-tons, ils ne peuvent faire dans le genre chromatique que des paſſages, à l'aide des accords de quinte ſuperflue & de ſixte italienne, mais non pas des pièces, ni même des chants d'une certaine étendue; Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV, *genres de la muſique moderne.* Il faut donc en conclure qu'ils n'ont point d'échelle chromatique: car une échelle eſt une formule de chant. Cela poſé, je dis: 1°. que les modernes ont deux échelles, & qu'ils n'ont qu'un ſeul clavier; 2°. leurs échelles ont la même étendue (de cinq octaves), que leur clavier; mais les cinq octaves diatoniques de chaque échelle ne donnent que trente-ſix ſons, celles du clavier en donnent ſoixante-un.

Le *diagramme* étoit dans la muſique grecque la carte ou le plan d'un ſyſtême. (Voyez *Euclide*, p. 22. *Bacchius*, p. 15.) « C'étoit à proprement parler, dit « Meibom. ſur Euclide, p. 66, ce que les modernes appelent *tablature.* » En prenant toute fois ce mot dans ſon ancienne acception. (Voyez l'article *Tablature* de Rouſſeau.) Mais il faut obſerver que les Grecs donnoient le nom de ſyſtême à toute ſucceſſion (diatonique, chromatique, enharmonique), de plus de deux ſons. (Voyez *Euclide*, p. 1. *Bacchius*, p. 2. *Ariſtide*, p. 15.) Il n'y avoit donc que le diagramme du grand ſyſtême grec, du ſyſtême immuable, qui repréſentât l'échelle grecque. Ce diagramme eſt donc le ſeul que l'on puiſſe regarder comme l'équivalent du mot *échelle.* Mais par lui-même le mot ne ſignifie pas plus échelle que quarte, quinte, octave, &c. Puiſqu'il y avoit chez les Grecs des ſyſtêmes dont l'étendue n'étoit que d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, &c; & que chacun de ces ſyſtêmes avoit ſon diagramme particulier.

Ariſtoxène (page 50), diviſoit les trois genres de la muſique ancienne, en ſix couleurs, ou eſpèces, deux pour le diatonique, trois pour le chromatique, une pour l'enharmonique; ce qui donnoit ſix échelles réellement différentes. Chacune d'elles pouvoit être exécutée dans ſes treize modes; ce qui produiſoit ſoixante-dix-huit combinaiſons de ces ſix échelles. Le tableau de tous les ſons de ces différentes combinaiſons eſt ce que nous nommerions le clavier des Grecs: mais ils n'avoient pas de terme qui répondit au terme *clavier.* Quoiqu'il en ſoit, chaque échelle diatonique grecque étoit compoſée de 16 ſons, les chromatiques de 17 & l'enharmonique de 18. A l'égard du nombre des ſons contenus dans leur clavier, voyez mon article *Notes.*

II. « L'énumération de tous les ſons diatoniques de notre ſyſtême, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs, dit Rouſſeau, article « *échelle*, dans le leur l'appeloient *tétracorde.* » Voilà ce que très-certainement on ne trouve dans aucun auteur grec.

1.° Ils donnoient, il eſt vrai, le nom de ſyſtême à toute ſuite de ſons formant plus d'un intervalle; (Voyez *Ariſtide*, page 15.) d'où il s'enſuit qu'ils avoient des ſyſtêmes tétracordaux, pentacordaux, octacordaux, &c. *idem.*, page. 16. Mais le ſyſtême octacordal, c'eſt-à-dire, la ſucceſſion récurrente des ſons du diapaſon ou de l'octave, étoit le ſeul qu'ils regardaſſent comme ſyſtême parfait. « Les uns, dit « Ariſtide, page 16, ſont parfaits, les autres non. Les « imparfaits ſont le tétracorde, le pentacorde: le parfait eſt l'octacorde; parce que tous les ſons qui ſuivent ce ſyſtême (au grave ou à l'aigu dans le même « genre), ne ſont que la répétition de ceux qu'il contient. » (Voyez encore *Ptolem. harmon.*, liv. 2, chap. 6)

2°. Auſſi ſans reſpect pour la mémoire de Mercure, inventeur de l'ancien eptacorde, d'Orphée, de Thamyris, de Linus, d'Hercule, ni d'Amphion, qui s'en étoient ſervis après lui (Voyez *Nichomac.* page 29.) Terpandre, pour faire ſonner l'octave aux deux cordes extrêmes de cet inſtrument, ne fit il pas difficulté de retrancher la parhypate du ſecond tétracorde, & d'en ajouter une nouvelle à l'octave de la première, c'eſt-à-dire, qu'il changea l'eptacorde *mi fa ſol ſi ut re* (Voyez *Ariſtox.*, page 5.) en un autre plus chantant & plus harmonieux, *mi, fa, ſol, la, ut, re, mi.* (Voyez probl. *d'Ariſtot.*, ſect. 19, probl. 25 & 32) Lequel fut dans la ſuite transformé par Pythagore en l'octacorde *mi fa ſol la ſi ut re mi.* (Voyez *Nichomac.* page 9 & 14.

Digitized by Google

3°. Auſſi lorſque le caprice de la mode & le mérite de la nouveauté eurent fait abandonner les deux premiers genres de la muſique ancienne pour le genre enharmonique, les muſiciens qui entreprirent d'en donner la théorie, ne le conſidérèrent-ils que dans le ſyſtême octacordal. (Voyez *Ariſtox.*, page 2.)

4°. Auſſi ces ſept fameux modes de la muſique grecque n'étoient-ils autre choſe que les ſept combinaiſons de l'octave. *Euclide*, page 15. *Gaudence*, page 19. *Bacchius*, page 12. Harmon. de Ptolém., liv. 2, chap. 7 & 8.

5°. Auſſi la manière de démontrer ces ſept renverſemens du diapaſon, par le moyen d'une circonférence de cercle (que l'on trouve dans quelques traités de plain-chant.) eſt-elle très-ancienne, puiſque l'invention en remonte juſqu'à Eratocles. (Voyez *Ariſtox.*, page 6.

6.° Auſſi les Grecs poſtérieurs à Ariſtoxène, & antérieurs à Ptolémée, crurent-ils devoir égaler le nombre de ces tons ou renverſemens au nombre des ſons de l'octave; quoique le huitième ne ſoit que la répétition du premier. (Voyez *Ptolém. harm*, liv. 2, chap 8.)

7.° Auſſi la proſlambanomène ne fut-elle ajoutée au grave du ſyſtême immuable que pour faire l'octave de la meſe, *Ariſtid.*, page 10, & par conſéquent la double octave de la note hyperboléon. Car elle ne faiſoit partie d'aucun tétracorde; puiſque de l'aveu de tous les théoriciens grecs, le premier tétracorde étoit celui des hypates, dont le ſon le plus grave étoit à un ton de la proſlambanomène. (Voyez *Euclid.*, page 3. *Nichom.*, page 22. *Gaudent.*, page 6 & 10, &c.)

8.° Auſſi les anciens notoient-ils la note hyperboléon & la meſe (qui étoient à l'octave), par les mêmes lettres. *Ariſtox*, page 40. Il eſt vrai qu'ils déſignoient encore par la même note l'hypate des hypates; mais c'eſt parce que la proſlambanomène n'exiſtoit pas encore du temps de Pythagore, qu'on regarde comme l'inventeur des notes grecques. (Voyez mon article *Proſlambanomène*.)

9°. Enfin après l'invention de la proſlambanomène, les Grecs ſolfièrent leur note hyperboléon, leur meſe & leur proſlambanomène (trois cordes à l'octave l'une de l'autre), par la même ſyllabe *té*: ce qui démontre invinciblement que les Grecs feſtoient comme nous la preſqu'équiſonnance de l'octave, & que leur ſyſtême (diatonique, chromatique, enharmonique), n'étoit pas plus tétracorde que le nôtre.

Si Rouſſeau eut ſeulement jeté un coup-d'œil ſur la carte comparative des ſyſtêmes grec & moderne, que Meibomius a jointe à ſon Euclide, p. 51, ou ſur la page 94 d'Ariſtide Quintilien, il n'eut pas fait dire à ce dernier, art. *Solfier*, que des quatre ſyllabes *té ta té tó*, que les Grecs employoient pour ſolfier, » la première répondoit au premier ſon, ou à l'hypate » du premier tétracorde & des ſuivans... » Cela n'eſt certainement pas dans Ariſtide. Mais il y auroit lu ces mots: » A l'égard de l'é, (c'eſt-à dire, de la première voyelle *te*), il doit ſe trouver au commencement de la première & de la ſeconde octave, & indiquer la meſe & la proſlambanomene. » (Voyez le paſſage entier à mon art. *Solfier*.) Or la proſlambanomene ne faiſoit, comme je l'ai déja obſervé, partie d'aucun tétracorde; mais elle avoit été introduite au-deſſous du ſyſtême grec immuable pour faire octave avec la meſe, c'eſt-à-dire, pour compléter la première octave (diatonique, chromatique & enharmonique) de ce ſyſtême. L'autorité d'Ariſtide prouve donc, contre Rouſſeau même, que le ſyſtême parfait des Grecs étoit compoſé de huit ſons & non de quatre, ce qui a fait donner à la conſonnance d'octave, le nom de *Diapaſon* (par tons) dès le temps de Terpandre, c'eſt-à-dire, lors même que le ſyſtême grec n'étoit encore compoſé que des ſept ſons de l'epta.orde, *mi fa ſol la ut re m*. Pourquoi cela? C'eſt que la preſqu'équiſonnance des extrêmes, avoit fait croire aux muſiciens de ce temps, que ce ſyſtême étoit abſolument complet.

Mais je ſuppoſe l'explication de Rouſſeau conforme au paſſage d'Ariſtide; Rouſſeau ſeroit-il fondé à en conclure, 1°. » Que la modulation des Grecs étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, & que les ſons homologues gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés » de quarte en quarte, comme chez nous, d'octave en » octave? » Les Anglois ne ſolfient que ſur quatre ſyllabes: le ſyſtême muſical des Anglois eſt-il différent du nôtre? Le ſyſtême immuable grec étoit formé de quatre tétracordes, dont le troiſième étoit tantôt conjoint au grave, tantôt à l'aigu: à la bonne heure. Mais n'avoient-ils pas mille manières d'interrompre la marche par tétracorde, en paſſant d'un ſyſtême à un autre, d'un genre à un autre, d'un mode à un autre? (Voyez *Bacchius*, p. 13, Ptolém. liv. 1, c. 16, &c.) Mais ils n'avoient pas beſoin de toutes ces mutations: ils pouvoient parcourir librement, dans un ſeul mode, dans un ſeul genre, le ſyſtême octacordal, parce que Pythagore n'avoit inventé la lyre octacorde que pour s'en ſervir. Mais la quarte & la quinte avoient leurs renverſemens comme l'octacorde. (Voyez *Euclide*, p. 14 & 15, *Bacchius*, p. 4 & 5.) Cependant les Grecs n'ont appelé tons, que les ſept renverſemens de l'octacorde; mais enfin de ces ſept tons anciens, il n'y avoit que le premier & le quatrième, le mixo-lydien, & le dorien, qui euſſent deux tétracordes complets: tous les autres n'en avoient qu'un.

2°. S'en ſuivroit-il encore du paſſage d'Ariſtide, entendu dans le ſens même de Rouſſeau, » Que la » génération harmonique des Grecs, n'avoit aucun

tonique que la ſeconde, celle-ci que la troiſième, &c. 2°. Si dans une telle ſuite il ſe trouve une octave, il ne peut y avoir entre ces deux extrêmes, ni quinte, ni tierce majeure, ni &c. car le rapport de l'octave eſt de 1 à 2; celui de la quinte, de 1 à $\frac{3}{2}$; celui de la tierce majeure, de 1 à $\frac{5}{4}$, &c. Or, entre 1 & 2 intercalons un nombre quelconque n de termes qui faſſent entre eux des intervalles égaux; nous aurons la progreſſion géométrique: $2\frac{0}{n+1} : 2\frac{1}{n+1} : 2\frac{2}{n+1} : 2\frac{3}{n+1} : \ldots\ldots : 2\frac{n+1}{n+1}$, dont tous les termes ſont des puiſſances de 2. Or, une puiſſance entière ou fractionnaire d'un nombre entier, ne peut jamais être égale à un terme fractionnaire. Donc aucun des termes de cette progreſſion ne peut être égal à $\frac{3}{2}$ ni à $\frac{5}{4}$. Donc, aucun des termes intercalés entre $2\frac{0}{n+1}$ & $2\frac{n+1}{n+1}$, c'eſt-à dire, entre 1 & 2, ne peut-être ni quinte, ni tierce majeure du premier terme. Donc, dans une ſuite de tons égaux dont la tonique formeroit le premier terme, & ſon octave le dernier, la tonique ne pourroit avoir ni quinte, ni tierce majeure, ni toute autre conſonnance dans le rapport de 1 à $\frac{c}{d}$, (c & d étant des nombres entiers.) 3°. Enfin dans les chants diatoniques, le repos le plus ſenſible ſe fait ſur la tonique ou ſur l'une de ſes octaves, par un intervalle aſcendant dans le rapport de 15 à 16, comme de *ſi* à *ut*. Donc tous les tons de l'*échelle* naturelle ne peuvent pas être égaux, donc ils ne doivent point former une progreſſion géométrique.

Donc, 3°. ſi l'on repréſente tous les termes de cette *échelle* par les nombres des vibrations que chaque ſon fait dans un même temps donné, ces nombres devront être conſécutivement pair & impair; car la meſure à deux temps réſulte de deux ſons repréſentés, l'un (le temps fort) par un nombre pair, l'autre par un nombre impair. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III.)

Donc, 4°. tous les ſons de cette *échelle* ainſi exprimés, doivent former une progreſſion arithmétique de nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c.; car, comme on l'a déja obſervé, les repos les plus marqués doivent ſe pratiquer ſur les cordes eſſentielles du mode, c'eſt-à-dire, ſur celles qui font avec la tonique les premières conſonnances de tierce, de quinte, de ſeptième harmonique & d'octave. Donc ces cordes doivent être frappées dans les temps forts; donc elles doivent être exprimées en nombres pairs. Or, le rapport de la tierce majeure eſt de 4 à 5, ou de 8 à 10; celui de la quinte eſt de 2 à 3, ou de 8 à 12; celui de la ſeptième harmonique eſt de 4 à 7, ou de 8 à 14; enfin celui de l'octave eſt de 1 à 2, ou de 8 à 16. Donc ces cordes doivent être repréſentées par les nombres 8, , 10, , 12, , 14, , 16, qui ſont ceux des vibrations qu'elles font dans un même temps. Donc les cordes intermédiaires, celles qui répondent aux temps foibles, doivent l'être par des nombres impairs. Or la ſuite des nombres pairs & impairs doit produire trois principaux effets: 1°. indiquer la tonique, 2°. en donner les principales conſonnances, 3°. faire ſentir la ſucceſſion alternative des frappés & des levés, des temps forts & des foibles dans la meſure à deux temps; trois conditions qui ne peuvent être remplies que par l'intercalation des nombres impairs, 9, , 11, , 13, , 15; ce qui donnera la progreſſion arithmétique: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16; qui fait partie de la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; &c. car dans cette progreſſion, ſuivant l'expérience de Tartini, (Voyez mon art. *Fondamental*) deux termes quelconques immédiatement conſécutifs ſonnant enſemble, font entendre le générateur commun de cette progreſſion; générateur qui eſt la véritable tonique du mode dans lequel ſe trouve la gamme 8, 9, 10, 11, 12, &c. cette même ſuite, 8, 9, 10, 11, &c. donne les premières conſonnances du terme 8, qui eſt une des octaves du générateur 1, & cela dans la meſure à deux temps. Donc elle remplit les trois conditions propoſées.

Mais ſi deux ſons immédiatement conſécutifs de la ſuite des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. reproduiſent leur générateur ou tonique 1, cette même tonique produit auſſi tous les ſons repréſentés par cette progreſſion, & n'en produit aucun autre. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, n°. I.) Donc la progreſſion arithmétique des nombres naturels doit être excluſivement regardée comme formule numérique de l'*échelle* naturelle.

Or la première octave de cette *échelle* ne renferme aucun terme intermédiaire: *ut*, *ut*, 1, 2. (Voyez la table de la *génerat. harmon.* col I.)

La ſeconde octave, *ut*, *ſol*, *ut*, 2, 3, 4, renferme une quinte & une quarte. La troiſième, *ut*, *mi ſol ſi ut*, 4, 5, 6, 7, 8, renferme quatre tierces; la première majeure, la ſeconde mineure, la troiſième moindre que la ſeconde, & plus forte que la quatrième.

La troiſième octave eſt diatonique, c'eſt-à-dire, qu'elle procède par tons, dont le premier, *ut re* eſt de 8 à 9; le dernier, *ſi ut*, de 15 à 16; les modernes l'appellent *demi ton majeur*. (Voyez *Semi-ton.*

La quatrième octave eſt chromatique, *ut*, *ut* #, *re*, *re* #, *mi*, *mi* #, &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c.

La cinquième eſt enharmonique, *ut*, *ut* +, *ut* # *ut* , *re*, *re* +, &c. 32, 33, 34, 35, 36, 37, &c.

La ſixième, diacommatique, &c. c'eſt à-dire, que

la quatrième octave procède par ſemi-tons ; la cinquième par quart de ton ; la ſixième par demi-quart, &c.

Donc l'*échelle* naturelle n'eſt pas circulaire ou récurrente comme celle des Grecs & des modernes, c'eſt-à-dire, que toutes les octaves n'y ſont pas ſemblables. Car, 1°. ſuivant l'expérience de Tartini, le ton majeur *ut re*, 8, 9, fait réſonner ſon générateur ou ſa tonique *ut* 1. Donc l'octave *ut re*, 16, 18, doit faire réſonner, comme elle fait effectivement, la tonique *ut* 2 ; donc la double octave *ut re*, 32, 36, doit faire réſonner la tonique *ut* 4, &c. Donc, chaque octave du ſyſtême moderne a ſa tonique particulière. Or, autant de toniques, autant de modes, cela eſt inconteſtable. L'*échelle* des modernes contient cinq octaves ; donc elle appartient à cinq modes différens. Au contraire, deux termes immédiatement conſécutifs de la progreſſion des nombres naturels, donnent toujours la même tonique, par l'expérience de Tartini. Donc l'*échelle* naturelle appartient à un ſeul mode. D'ailleurs, quelle cacophonie toutes les octaves des *échelles* grecque ou moderne réunies ne feroient-elles pas ? Au lieu que toutes les octaves de l'*échelle* naturelle, ſonnant enſemble, forment le plus parfait de tous les accords. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, n°. I.) Donc la forme progreſſive eſt plus harmonieuſe, & par conſéquent plus harmonique, plus muſicale que la forme récurrente ; donc l'*échelle* des harmoniques du corps ſonore eſt préférable aux *échelles* grecque & moderne.

L'étendue du clavier naturel doit être déterminée par l'appréciabilité des ſons & par celle des intervalles. Or, 1°. pour celle des ſons voyez *Appréciable*. 2°. par rapport à celle des intervalles, il faut diſtinguer les intervalles de l'harmonie d'avec ceux du chant. Le rapport de la tierce majeure eſt de 4 à 5, ou de 64 à 80 ; une tierce altérée dans le rapport de 64 à 81, telle qu'étoit le *ditон* des Grecs, n'eſt pas ſupportable dans un accord. L'oreille ſent donc la différence de 80 à 81 ; mais le tiers de cette différence eſt preſqu'inſenſible, c'eſt-à-dire, que ſi au lieu d'accorder *ut* avec *mi*, on accorde par quinte *ut ſol re la mi*, & qu'on affoibliſſe également les trois dernieres, les tierces & les quintes ſeront très-ſupportables, & leur altération preſqu'inſenſible. Si on partage la différence de 80 à 81 en deux, c'eſt-à-dire, ſi l'on fait le rapport de la tierce majeure de 128 à 161, la tierce ſera ſenſiblement trop forte, mais néanmoins ſupportable, car elle eſt encore plus forte dans le tempérament de Rameau. Or, les termes 80 & 81 appartiennent à la ſeptième octave du générateur 1, laquelle commence à 64, & finit à 128, mais par le tempérament, on prend entre 80 & 81, ou 160 & 162, le moyen terme 161. Donc on peut ſe paſſer de la ſeptième octave, & ſe borner à la ſixième, c'eſt-à-dire, à celle des quarts de ton, de 32 à 64. A l'égard des voix, leur plus grande étendue n'excédant pas trois octaves, un clavier de ſix octaves eſt plus que ſuffiſant, & le genre enharmonique ne leur étant guères plus poſſible que naturel, elles doivent ſe borner dans toutes les octaves aux tons & aux demi-tons, toutes les fois qu'elles procéderont par intervalles conjoints.

Les rapports de l'octave diatonique naturelle, ſont : 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ; ceux de la gamme moderne, ſont : 8, 9, 10, $\frac{22}{2}$, 12, $\frac{40}{2}$, 15, 16. Donc les notes *ut re mi ſol ſi*, 8, 9, 10, 12, 15, 16, ſont communes aux deux ſyſtêmes. Dans la table de la génération harmonique, & dans tous mes articles, j'ai déſigné le quatrième ſon de la gamme naturelle, le *fa* des cors & des trompettes, le véritable *fa*, le *fa* donné par le corps ſonore, par ces deux lettres renverſées, *fv*, afin de le diſtinguer du *fa* moderne, avec lequel il fait un intervalle de 11 à $\frac{22}{2}$, ou de 33 à 32. La gamme naturelle a deux *la*, l'un conſonnant ſur *ut*, l'autre diſſonant. Le conſonnant entre comme conſonnance dans l'accord de ſixte ajoutée, *ut mi ſol la*, 4, 5, 6, $\frac{20}{3}$, & harmoniquement, *ut mi ſol fv*, 4, 5, 6, 7. Le *la* diſſonant entre comme diſſonance dans l'accord de ſixte attribuée par les modernes excluſivement au mode mineur ; *re fa la ſi*, 9, $\frac{33}{2}$, $\frac{40}{2}$, 15, & harmoniquement, *re fv la ſi*, 9, 11, 13, 15. (Voyez mon art. *Fondamental*.)

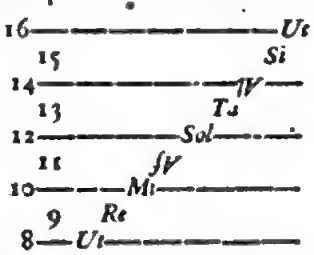
Les noms des octes de la gamme naturelle ſont donc *ut re mi fa ſol la fv ſi ut.*
8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

J'avois, par déférence pour un de mes collaborateurs, déſigné le *la* diſſonant par *fv*, & le conſonnant par *fa* ; mais ce *fa* a deux inconvéniens. 1°. C'eſt une note du plain-chant. 2°. Il indique un *fi* ♭. Donc, 1°. il auroit pu cauſer de la confuſion dans les articles où je compare le plain-chant à la muſique naturelle. 2°. L'accord de ſixte ajoutée eſt harmoniquement le même accord que l'accord ſenſible ; car les rapports de *ut mi ſol fv* ſont 4, 5, 6, 7 ; ceux de *ſol ſi re mi* ♮, ſont 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Or, le *mi* ♮ fait une ſeconde ſur le *re* de l'accord ſenſible. Donc, *à parité*, la quatrième note de l'accord de ſixte ajouté doit faire une ſeconde ſur le *ſol* ; donc le *fv* convient mieux que le *fa*, ou *fi* ♭. D'ailleurs nous ſommes habitués à ſolfier cet accord par *ut mi ſol la* & non *ut mi ſol fi* ♭ ; il étoit donc plus naturel d'employer le *la* que le *fa* ou *fi* ♭. Auſſi n'ai-je adopté cette correction que dans l'art. *Accord*.

Quoique les rapports des octaves chromatiques naturelle & moderne ſoient fort différens, j'ai déſigné tous les ſons impairs de la première par les octes de l'octave diatonique ſuivies du dièſe. *Ut ut* ♯, 16, 17.
re re ♯, *mi mi* ♯, *fv fv* ♯, *ſol ſol* ♯, &c. J'ai pré-
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.
féré les dièſes aux bémols, pour ne pas contredire ouvertement le préjugé des modernes, qui veulent que le bémol ſe réſolve en deſcendant, & le dièſe en montant. Or, dans le mouvement fondamental

d'octave, tous les ſons harmoniques du ſon grave ſe réſolvent en montant ſur les harmoniques adjacens du ſon aigu. (Voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, n°. V.) Ainſi tous les ſons de la première colonne, (voyez la table de la *génerat. harm.*) ſe réſolvent en montant ſur les ſons adjacens de la ſeconde col. Donc toutes les notes dièſées de la première colonne, c'eſt-à-dire, des cinquième, ſixième, ſeptième octave de la première colonne, doivent ſe réſoudre en montant; donc, dans le préjugé moderne, le dièſe leur convient mieux que le bémol.

Les portées de la muſique naturelle ne doivent avoir que cinq lignes comme celles de la muſique moderne. Exemple:



Mais cette dernière manière de placer les notes eſt deux fois plus ſimple que celle des modernes; car chez eux, la gamme n'eſt point placée de la même manière dans toutes les octaves: toute note qui ſe trouve au grave placée ſur une ligne, eſt à l'aigu placée ſur un intervalle, & réciproquement. Donc il faut apprendre ſur chaque clef, à lire la gamme de deux manières. Dans la muſique naturelle, tous les ſons pairs de la gamme diatonique ſont toujours ſur les lignes, les impairs toujours dans les intervalles; toutes les conſonnances, *ut mi ſol la ut*, 8, 10, 12, 14, 16, toujours ſur le noir; toutes les diſſonances, *re fa ta ſi*, 9, 11, 13, 15, toujours ſur le blanc.

L'octave, dans les claviers d'orgue, a ordinairement quatre-vingt lignes de largeur: c'eſt dix lignes pour chaque touche. Mettez quatre-vingt-une lignes, le clavier naturel doit avoir neuf touches pour la gamme diatonique; c'eſt neuf lignes pour la largeur de chaque touche. J'ai fait faire un clavier de cette eſpèce, & je me ſuis convaincu que les doigts peuvent facilement faire baiſſer les touches d'un accord ſans occaſionner aucun frottement contre les touches adjacentes. Dans le clavier, tous les accords conſonnans ſont toujours par tierces: *ut mi ſol la ut; re fa ta ſi*, &c. Toutes les touches qui répondent aux ſons pairs, ſignent à la baſſe des temps forts; & les ſons impairs des temps foibles, dans la meſure à deux temps.

IV. Si la lyre & la cythare étoient des inſtrumens Egyptiens, leur ſyſtême avoit beaucoup de reſſemblance avec celui des Grecs. Ceux-ci ne furent certainement pas les inventeurs du tétracorde, puiſqu'aucun de leurs muſiciens n'a connu le principe de ſa formation; (voyez *Genre*) puiſque toute leur invention ſe borne à l'addition de quelques tétracordes abſolument ſemblables à ceux du premier eptacorde; puiſqu'ils n'ont jamais connu les vrais rapports du tétracorde dans les différens genres; puiſque tous leurs modes étoient parfaitement ſemblables, &c. Nous pouvons donc faire honneur aux Egyptiens de l'invention du ſyſtême grec, puiſque les muſiciens grecs qui y ont fait les additions ou les changemens les plus heureux, avoient voyagé en Egypte, tels qu'Orphée, Terpandre & Pythagore, & s'étoient la plupart fait initier aux myſtères des Egyptiens. Mais les conjonctions & diſjonctions des tétracordes étoient-elles abſolument les mêmes dans l'un & l'autre ſyſtême? Leurs *échelles* avoient-elle la même étendue? Leur harmonie étoit-elle formée des mêmes accords? Voilà ce que nous ignorons parfaitement. Les Egyptiens ont inventé le tétracorde, & peut-être l'eptacorde, compoſé de deux tétracordes conjoints, *mi fa ſol la ſi ♭ ut re*. Voilà ce qui eſt très-probable; ils ont varié la forme de ces tétracordes ſuivant les rapports retrouvés par Ptolémée; (voyez mon art. *Baſſe-fondamentale*, n°. IV; *Genres de la muſique ancienne.*) Les Grecs ont reçu d'eux ce ſyſtême, totalement fondé ſur la réſonnance des corps ſonores; (voyez *ibid.*) & l'ont tellement dégradé, qu'ils l'ont preſque rendu méconnoiſſable; & je me crois fondé à dire que je ſuis le premier qui ait retrouvé dans le ſyſtême grec, celui des Egyptiens & celui de la nature. (Voyez *Egypte* & *Quaternaire.*) Nous connoiſſons donc les élémens de la gamme des Egyptiens; c'eſt le tétracorde: mais nous ne connoiſſons ni la forme ni l'étendue de leur *échelle*.

IV. Nous n'en ſavons pas davantage relativement au ſyſtême des Chinois. Rameau parle d'un inſtrument chinois, dont les cordes répondent aux notes *ſol la ut re mi*, *ſol la ut re mi*; &c. & dont l'étendue eſt d'une vingt-troiſième. Les Chinois accordent probablement ces cordes par quintes & par quartes, & par conſéquent les rapports chinois ne ſont que des rapports de tempérament: *ſol la ut re mi.* Mais il y a mille à parier contre un, que leurs véritables rapports, leurs rapports harmoniques, ſont: *ſol la ut re mi.* Cela eſt trop ſimple pour n'être pas vrai: & quelle eſt la véritable origine de cette gamme? (Voyez mon art. *Egypte.*)

V. La muſique de Pythagoriciens ne fut jamais que la muſique de l'école de Pythagore. Il inſtruiſoit ſes diſciples, comme il avoit été lui-même initié en Egypte. Il leur confioit la théorie univerſelle des nombres ſous le ſecret; & il ne paroît pas qu'il ait été jamais violé. Platon, Platon lui-même, fit des recherches & des dépenſes auſſi inutiles que conſidérables pour la connoître; car il faut l'avouer avec l'auteur du *Mémoire*

ſur la muſique des anciens, le ſyſtême de Platon n'eſt qu'une déviation de celui de Pythagore; ce ſont des rêveries qui ne méritoient ni les éloges de Plutarque (*de muſica*) ni le commentaire de Théon de Smyrne.

Quoiqu'il en ſoit, la théorie numérique de Pythagore s'eſt totalement perdue à l'extinction de ſa ſecte. Car il ne faut pas confondre cette théorie avec la notion des rapports qu'il avoit aſſignés aux ſons du ſyſtême grec, ni avec les changemens qu'il y avoit faits. Les prétendus Pythagoriciens, dont la ſecte a ſubſiſté pluſieurs ſiècles après ſa mort, n'en ſavoient pas davantage: mais ceux-là n'avoient pas été initiés aux myſtères de ſon école; ceux-là n'avoient pas pénétré dans l'enceinte intérieure où ce philoſophe dévoiloit les principes & les propriétés du quaternaire ſacré; ceux-là ne ſavoient pas compter juſqu'à quatre. Otez-leur la connoiſſance des rapports numériques du ſyſtême grec, vous ne les diſtinguerez plus d'avec les Ariſtoxéniens. On peut donc aſſurer, qu'avant & après Pythagore, les Grecs n'ont pas eu un ſyſtême différent de celui d'Ariſtoxène.

Rouſſeau nous dira peut-être que les Pythagoriciens n'ont jamais connu de tempérament, & qu'Ariſtoxène l'a inventé & pratiqué. « L'autre *échelle*, dit-il, art. » *Echelle*, eſt celle des Ariſtoxéniens...., que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. » Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'octave » par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi» tons parfaitement égaux » Ariſtoxène n'étoit pas aſſez familier avec le calcul, pour inventer ce tempérament. Ariſtoxène rejettoit même de la théorie muſicale tous les calculs, les raiſons, les proportions. (Voyez ſon traité, p. 32) Ariſtoxène accordoit comme les modernes ſon inſtrument par quintes & par quartes; mais il ne ſe propoſoit pas comme eux de conſerver la conſonnance des tierces. « Nous pra» tiquons, dit-il, page 20, beaucoup d'intervalles » moindres que la quarte; mais tous ſont diſſonans. » Or une tierce eſt moindre qu'une quarte. Enfin il ne veut point de l'honneur que lui fait Rouſſeau, en lui attribuant l'invention de ce tempérament. « C'eſt » par ignorance, dit-il, page 46, qu'on nous l'at» tribue. On ne fait pas attention à la différence » qu'il y a entre partager un ton en trois parties, » & prendre le tiers d'un ton. » Rouſſeau n'avoit donc pas lu Ariſtoxène. (Voyez mon art. *Tempérament.*)

On peut voir dans la carte comparative des ſyſtêmes anciens & modernes, que je donne à l'article *Syſtême*, les rapports de toutes les *échelles* connues avec la manière de les noter & de les ſolfier. Je n'ai pas à la vérité inſéré dans cette carte les trois diagrammes que Meibom a joints à ſon Alypius; mais j'en donne l'équivalent, en indiquant les lettres par leſquelles les Grecs notoient leurs cordes ſtables; & en donnant, à l'article *Notes*, la manière dont ils notoient leurs cordes mobiles.

V. « S. Grégoire fut, dit-on, le premier qui » changea les tétracordes des anciens en un eptacorde. » Il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient » fort bien les propriétés de l'octave, aient cru » malgré cela devoir reſter attachés à leur tétracorde. » (Rouſſeau, art. *Echelle:*) cela devroit ſans doute paroître ſingulier; mais cela n'eſt pas vrai. Dès le temps d'Alypius, (voyez ſon traité, p. 2.) le ton Lydien, c'eſt-à-dire, notre octave *ut re mi fa ſol la ſi ut*, étoit regardé comme le principal, & ſes ſept renverſemens formoient depuis un temps immémorial les ſept tons des anciens. Il eſt vrai que les renverſemens étoient communs à tous les genres; (*Euclide*, p. 16.) mais dès le temps de Gaudence, (Voyez *Gaud.*, p. 6.) le chromatique & l'enharmonique étoient déja preſque entièrement tombés en déſuétude. Il ne reſtoit donc plus, du temps de S. Grégoire, que le diatonique; c'eſt-à-dire, l'octave *ut re mi fa ſol la ſi ut* avec ſes ſix renverſemens, auxquels avant Ptolémée quelques muſiciens grecs en ajoutoient déja un ſeptième. Voilà donc les huit tons de l'égliſe en uſage avant S. Grégoire. Quels ſont donc les changemens qu'on lui attribue? les voici:

« 1°. S. Grégoire, en compoſant l'antiphonier, n'avoit fait que compiler, c'eſt-à-dire, prendre des chants de tous côtés, qu'il avoit réunis enſemble, & deſquels il avoit fait un volume. c'eſt ainſi que l'on doit entendre le terme de *Centon*, ou de *Centoniſer*, dont Jean Diacre ſe ſert dans ſa vie. Comme on avoit chanté dans l'égliſe latine, auſſi bien que dans la grecque, long-temps avant lui, il choiſit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations: il en fit un recueil qu'on appella *Antiphonarium Centonem.* Le fond de ces chants étoit l'ancien chant des Grecs; il rouloit ſur leurs principes. L'Italie l'avoit pu accommoder à ſon goût; l'uſage y avoit fait des changemens avec le temps, comme il arrive en une infinité de choſes. Le ſaint Pape y corrigea, y ajouta, y réforma; en un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage paſſa ſous ſon nom, & communiqua par la ſuite au corps du chant d'égliſe, le nom de *chant Grégorien.* (*Le Bœuf, Traité hiſt. du chant eccl.*, p. 30.)

2°. Il eſt très-probable que les égliſes grecque & romaine n'employoient que les tons dans leſquels le chant ſe termine naturellement ſur la première ou la dernière note, qui ſont le premier, le troiſième, le cinquième & le ſeptième; ou que du moins elles faiſoient un moindre uſage des autres. S. Grégoire obſerva que la véritable finale des tons pairs n'étoit pas la note initiale, mais la quarte au-deſſus; que par conſéquent les tons impairs ou uſités ne différoient des tons pairs, qu'en ce que dans les premiers le chant peut s'élever à une octave au-deſſus de la finale, & dans les ſeconds, ſeulement à une quinte au-deſſus de cette même note; mais que dans les tons pairs le chant pouvoit deſcendre à une quarte au deſſous de la finale, privilége que n'ont pas les

Digitized by Google

tons impairs; car un ton, un ton d'égliſe, un ton régulier, un des ſept ou huit tons grecs, ne doit pas excéder les bornes de l'octave, puiſque encore une fois, les ſept tons de la muſique ne ſont autre choſe que les ſept renverſemens de l'octave. S. Grégoire obſerva donc dans la compoſition de ſes chants & dans la réviſion des chants antérieurs, de placer conſtamment la finale ſur la note initiale du ton ou ſur ſa quarte, ſuivant que le ton étoit impair ou pair. La première diſpoſition fut nommée *authente* ou *authentique*, parce qu'elle venoit des Grecs; la ſeconde, *plagale*, parce que les tons pairs reprenoient, dans le ſyſtême moderne, la place qu'ils avoient anciennement occupée dans le ſyſtême immuable des Grecs.

3°. Pythagore qui paſſoit pour l'inventeur des notes grecques, *Ariſtides*, p. 28, avoit partagé l'octave en vingt-quatre demi-tons, & déſigné chacune des cordes du diapaſon ainſi diviſées par une des lettres de l'alphabet grec, en obſervant, autant qu'il étoit poſſible, l'ordre alphabétique. Mais depuis la chute des genres chromatique & enharmonique, la multitude des notes de l'ancien ſyſtême devenoit inutile. S. Grégoire les réduiſit à ſept: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, tirées de l'alphabet des Latins; invention véritablement merveilleuſe, par le double avantage qu'elle avoit de faciliter la lecture de la muſique, & de repréſenter les notes *la ſi ut re mi fa ſol* par des ſignes numériques qui indiquoient l'ordre de chaque corde de cette gamme, invention que Gui avoit gâtée en ne donnant pas des noms à tous ces ſignes; invention enfin, dont les ſeuls François ſentent bien le mérite, depuis qu'ils ont eu le bonheur ou le ſens commun de ſortir du labyrinthe des muances.

V.... « Une diviſion meilleure & plus naturelle, » ſeroit de partager le ton majeur en deux ſemitons, l'un mineur de 24 à 25, l'autre, &c. » (Rouſſeau, art. *Echelle.*) La plus naturelle de toutes les diviſions eſt celle de la nature, indiquée par la réſonance des corps ſonores. Dans cette diviſion, tous les intervalles vont en diminuant graduellement du grave à l'aigu, dans une proportion qu'on a eu raiſon de nommer harmonique, puiſque tous les ſons ſpontanés produits par le corps ſonore étant réunis, & tous les intervalles qu'ils font entre eux étant placés dans l'ordre de leur génération, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c. il en réſulte le plus parfait accord. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. I.) Or, dans cette diſtribution graduelle d'intervalles, le premier ton, de 8 à 9 (ſuivant le calcul des vibrations) eſt à-peu-près double du dernier, de 15 à 16; le premier demi-ton, de 16 à 17, eſt à-peu-près double du dernier, de 31 à 32; le premier quart de ton, de 32 à 33, à-peu-près double du dernier, de 63 à 64, &c. (Voyez la table de la *Génerat. harmon.*, col. I.) Voilà la véritable diviſion naturelle. Quelle eſt la preuve de ſa ſupériorité & de ſon excellence? la conſonnance de tous ces intervalles réunis.

(*M. l'abbé Feytou.*)

ECHO. *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui par-là ſe répète & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, *ſon.*

On appelle auſſi *écho* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *échos* pris en ce ſens, en deux eſpèces; ſavoir:

1°. L'*écho ſimple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2.° l'*écho double* ou *multiple* qui répète les mêmes ſons deux ou pluſieurs fois.

Dans les *échos* ſimples, il y en a de toniques, c'eſt-à-dire, qui ne répètent que le ſon muſical & ſoutenu; & d'autres ſyllabiques, qui répètent auſſi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples, pour former des accords & de l'harmonie avec une ſeule voix, en faiſant entre la voix & l'*écho* une eſpèce de canon dont la meſure doit être réglée ſur le temps qui s'écoule entre les ſons prononcés & les mêmes ſons répétés. Cette manière de faire un concert à ſoi tout ſeul, devroit, ſi le chanteur étoit habile, & l'*écho* vigoureux, paroître étonnante & preſque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* ſe tranſporte en muſique à ces ſortes d'airs ou de pièces dans leſquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de notes. C'eſt ſur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cauſe de la facilité qu'on a de faire des *échos* ſur le poſitif; on peut faire auſſi des *échos* ſur le clavecin, au moyen du petit clavier.

L'abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le ſon de l'inſtrument, comme pour faire un *écho*. Cet uſage ne ſubſiſte plus. (*J. J. Rouſſeau.*)

ECHO. Dans toutes les orgues tant ſoit peu conſidérables, il y a un jeu d'*écho* & un clavier particulier pour ce jeu. Le jeu d'*écho* contient ordinairement un cornet de même taille, quelques fiſtules, haut-boiſ, clairons, &c. ce jeu imite l'*écho*, parce qu'il eſt enfermé dans le buffet de l'orgue. Le clavier n'a ordinairement que deux octaves.

Quelques facteurs enferment un cornet & ſes accompagnemens dans une petite armoire qui s'ouvre pour faire le récit, & ſe ferme pour faire l'*écho*. C'eſt une mauvaiſe pratique. Si le cornet eſt de menue taille, il fait mal le récit: s'il eſt de groſſe taille, il ne convient point à l'*écho*; de moyenne taille, il ne rend bien ni l'un ni l'autre.

Digitized by Google

D'ailleurs, le jeu de récit doit être placé dans l'endroit le plus apparent & le plus dégagé de l'orgue; l'*écho* dans le plus retiré & le plus ſombre : donc il eſt impoſſible qu'un ſeul jeu faſſe bien les deux fonctions de récit & d'*écho*. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÈCHOMETRE. *ſ. m.* Eſpèce d'échelle graduée, ou de règle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des ſons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, *ſon*, & de μέτρον, *meſure*.

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *échometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le mémoire de Monſieur Sauveur, inſéré dans ceux de l'académie des ſciences *année* 1701. Ils y trouveront deux échelles de cette eſpèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié (Voyez auſſi l'article *Chronomètre.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

ÉCLYSE. *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes muſiques greeques, une altération dans le genre enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois dièſes au-deſſous de ſon accord ordinaire. Ainſi l'*éclyſe* étoit le contraire du *ſpondéaſme*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ECMÉLE. *adj.* Les ſons *emmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inapréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par oppoſition aux ſons *emmèles* ou muſicaux. (*J. J. Rouſſeau.*)

* ECMELE. La traduction exacte des mots *Emmele* & *Ecmele*, eſt harmonique & exharmonique, & cette traduction ſuffit pour expliquer leur ſignification. (*M. Framery.*)

ECOLE. Comme il y a en peinture différentes *écoles*, il y en a auſſi en ſculpture, en architecture, en muſique & en général dans tous les beaux arts. En muſique, par exemple, tous ceux qui ont ſuivi le ſtyle d'un grand maître, (car la muſique a ſon ſtyle comme le diſcours) ſont, ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illuſtre Pergoléſe eſt le Raphaël de la muſique italienne; ſon ſtyle eſt celui qui mérite le plus d'être ſuivi, & qui en effet l'a été le plus par les artiſtes de ſa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu trop du ton vrai, noble & ſimple, que ce grand homme avoit donné. Il ſemble que la muſique en Italie, commence à approcher aujourd'hui du ſtyle de Sénèque; l'art & l'eſprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoi qu'on y remarque encore des beautés vraies, ſupérieures & en grand nombre.

Les François n'ont eu juſqu'ici que deux *écoles* de muſique, parce qu'ils n'ont eu que deux ſtyles; celui de Lulli, & celui du célèbre M. Rameau. On ſait la révolution que la muſique de ce dernier artiſte a cauſée en France; révolution, qui peut-être, n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut ſe diſſimuler l'effet que la muſique italienne a commencé à produire ſur nous. Lulli cauſa de même une révolution de ſon temps; il appliqua à notre langue la muſique que l'Italie avoit pour lors : on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaiſir, & par ſe taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas ſentir que de ſon temps l'art étoit encore dans l'enfance : il avoüoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ſes admirateurs outrés & excluſifs. (Voyez *Muſique*, &c.).

(*M. d'Alembert.*)

ECOSSOISE. (*Muſique*) Il y a dans chaque pays où la muſique eſt connue, un ſtyle particulier de mélodie, que le peuple de ce pays préfère à tout autre ſtyle. Cette préférence n'a rien de ſurprenant, & la différence qu'on aperçoit entre la mélodie d'un peuple & celle d'un autre, ne l'eſt peut-être pas plus que celle qui exiſte entre les deux langues. Ce qui l'eſt davantage, c'eſt l'expreſſion particulière & diſtincte qui exiſte quelquefois dans la muſique des différentes parties d'une même nation, dans les tours & les phraſes de chant, & ſur-tout dans l'expreſſion muſicale de deux ſections d'un même état, d'une même province.

L'Ecoſſe fournit un exemple frappant de cette diverſité. La mélodie native du haut pays & des îles de l'oueſt, eſt auſſi différente de celle de la partie du ſud de ce royaume, que le langage Irlandois ou Herſe l'eſt du langage Anglois ou Ecoſſois. En regardant comme prouvé & reconnu que les différens ſentimens dont l'ame du muſicien eſt remplie, donnent une expreſſion différente & particulière à ſa muſique, on peut rendre raiſon de ce phénomène.

Les hauteurs de l'Ecoſſe forment une contrée pittoreſque, mais en général très-mélancolique. Une longue étendue de déſerts montagneux, couverts de bruyère, & ſouvent obſcurcis par d'épais brouillards : des vallées étroites, peu habitées, & bornées par des précipices qui retentiſſent de la chute des torrens; un ſol ſi rude, un climat ſi affreux, qu'il ne permet, dans pluſieurs parties, ni les reſſources du pâturage, ni les travaux de l'agriculture; le froiſſement lugubre des vagues le long des bras de mer & des lacs dont cette région eſt coupée; le bruit prodigieux que chaque changement de vent, chaque crue ou retraite des eaux peut élever dans un pays ſolitaire, rempli d'échos, de rochers & de cavernes; l'aſpect bizarre & terrible d'un pareil payſage au clair de la lune. — De tels objets répandent ſur l'imagination une ſorte d'obſcurité qui ne peut manquer de teindre

Digitized by Google

les penſées d'un habitant du pays dans les heures de ſilence & de ſolitude.

Que doit-on raiſonnablement attendre des muſiciens & des poètes de cette nation? Des chants qui expriment la joie, la tranquillité ou des paſſions douces? Non, leur ſtyle doit avoir été mi ux aſſorti aux circonſtances; & nous trouvons en effet qu'elles ont influé ſur leur muſique. La plus ſauvage irrégularité paroît dans leurs compoſitions; l'expreſſion en eſt guerrière, mélancolique, elle approche même du terrible. On peut en dire autant de leur poéſie, à juger par les poëmes d'Oſſian (1).

Quelques-unes des provinces méridionales de l'Ecoſſe prétentent un aſpect bien différent. Des montagnes élevées, mais riantes & couvertes de verdure; de clairs ruiſſeaux coulant à travers de longues & fertiles vallées, des arbres bien cultivés, tantôt iſolés & ſolitaires, tantôt réunis en boſquets & en berceaux, & d'autres circonſtances encore, particulières à ces provinces, les rendent propres au pâturage, favorables au loiſir romantique & aux tendres paſſions.

Pluſieurs des anciennes chanſons écoſſoiſes, comme *Cowdenknows*, *Galashiels*, *Galawater*, *Eteri.k banks*, *Braes of yarrow*, *Bush above traquair*, &c. prennent leurs noms des ruiſſeaux, des villages & des montagnes qui bordent la Tweed, près de Melroſe, région diſtinguée par une charmante variété de ſcènes champêtres, & qui, ſoit que l'on conſidère l'aſpect du pays, ou le génie du peuple, peut aſſez juſtement être appelée l'Arcadie de l'Europe. Auſſi toutes ces chanſons ont-elles une expreſſion douce & profonde d'amour, de tendreſſe & d'autres affections convenables à la tranquillité de la vie paſtorale.

C'eſt une opinion commune, que ces chanſons ont été compoſées par David Rizzio, muſicien italien, & l'infortuné favori d'une Reine infortunée. Mais ce doit être une erreur: le ſtyle de la muſique écoſſoiſe étoit fixé avant le règne de la Reine Marie; & l'on fait remonter par tradition les meilleurs de ces airs, à un temps bien plus éloigné.

On ne doit pas non plus ſuppoſer qu'un étranger, qui dans la dernière partie de ſa vie ſe livra aux affaires, ait pu acquérir & inventer un ſtyle muſical auſſi différent à tous égards de celui auquel il avoit été accoutumé dans la patrie. La *mélodie* eſt tellement le caractère des airs écoſſois, qu'il eſt même douteux qu'ils euſſent des baſſes avant ce ſiècle-ci, tandis que dans le temps de Rizzio, l'*harmonie* étoit l'étude favorite des compoſiteurs italiens. *Paleſtrina* lui-même, qui floriſſoit il y a deux cent cinquante ans, & qui obtint le glorieux titre de père de l'harmonie, s'attacha exclusivement au contrepoint; & lorſque Rizzio étudioit ſon art, la muſique de Paleſtrina devoit être dans la plus haute faveur en Italie.

D'ailleurs, quoique le ſtyle de l'ancienne mélodie écoſſoiſe ait été bien imité par Oſwald, & quelques autres muſiciens écoſſois, on ne voit pas qu'aucun étranger en ait jamais ſaiſi le véritable eſprit. Le fameux *Geminiani*, grand admirateur des airs écoſſois, diſoit qu'il avoit barbouillé pluſieurs mains de papier, ſeulement pour eſſayer de compoſer une ſeconde partie au joli petit air connu en Ecoſſe ſous le nom de *broom of Cowdenknows*.

Ajoutons encore que le *Taſſoni*, auteur de la *Secchia rapita*, parle de cette muſique, comme étant fort eſtimée des Italiens de ſon temps (1) & en attribue l'invention au roi Jacques d'Ecoſſe, opinion que peut avoir eue facilement un étranger, parce que tous les Rois écoſſois de ce nom, ſur-tout le premier, le troiſième, le quatrième & le cinquième, étoient ſavans en muſique & en poéſie.

Le témoignage du *Taſſoni* prouve que cette muſique eſt plus ancienne que Rizzio. On ne doit pas adopter pour cela ce qu'il dit de ſon inventeur: il faut croire tout auſſi peu ceux qui donnent l'honneur de cette invention aux moines de Melroſe. Il eſt plus probable que ces heureux chants naquirent parmi des hommes qui étoient véritablement paſteurs, & qui éprouvoient réellement les ſentimens & les affections qui y ſont ſi bien exprimés.

Rizzio peut avoir été l'un des premiers qui ait fait une collection de ces chants, ou bien il peut les avoir exécutés plus délicatement que les muſiciens écoſſois de ce ſiècle, ou peut-être même avoir corrigé l'extravagance de certains paſſages: car on eſt frappé de la régularité de quelques-uns de ces airs, autant qu'amuſé de l'air ſauvage de quelques autres. Et dans l'un ou l'autre cas, on peut dire que la muſique écoſſoiſe lui a de grandes obligations. Mais que ce ſtyle d'une mélodie paſtorale, ſi différente de ce qu'étoit alors la mélodie italienne, & ſi particulière à tous égards, puiſſe avoir été établi ou inventé par lui, c'eſt ce qui paroît impoſſible.

L'opinion la plus générale attribue l'origine de cette ancienne muſique écoſſoiſe aux Bardes, qui après avoir fleuri en Irlande & dans preſque toutes les parties de l'Europe, paſſerent en Ecoſſe & y portèrent leur poéſie & leurs chants. Dans la haute Ecoſſe ſur-tout, où les plus anciens airs Ecoſſois ſe ſont conſervés, chaque chef entretenoit jadis dans

(1) On a douté pendant quelque temps de l'authenticité de ces poëmes; mais on en doute moins aujourd'hui. On ſait que pluſieurs vieillards écoſſois du haut pays, encore vivans il y a dix ans, ſe rappeloient les avoir entendus dans leur jeuneſſe, & avoir ouï dire alors qu'ils étoient d'une haute antiquité.

(1) *Taſſoni* étoit né en 1565.

ſa famille un Barde, dont l'emploi étoit de célébrer par ſes chants l'héroïſme de ſon patron, & les exploits de ſes ancêtres. Une autre fonction conſidérable de ces muſiciens & poëtes domeſtiques, étoit de chanter la mort de celui qui les tenoit à ſes gages, & leurs compoſitions élégiaques étoient regardées comme d'une telle conſéquence pour l'ame des morts, que ceux qui étoient aſſez malheureux pour être privés de cette attention honorable, étoient ſuppoſés errer dans les épais brouillards qui s'élèvent au-deſſus des lacs.

La harpe étoit l'inſtrument des Bardes. Lorſqu'ils ceſſèrent d'être en faveur, lors même qu'ils furent preſque entièrement oubliés, leurs airs & leurs harpes continuèrent d'être préférés principalement dans la haute Ecoſſe. A la harpe ſuccéda la muſette ou *bagpipe*, qui ſans être auſſi ancienne, eſt d'une très-haute antiquité chez les peuples du nord.»

Cet uſage conſtant de la muſique dans les cérémonies funèbres, explique ſuffiſamment la teinte mélancolique & plaintive d'un grand nombre de ces anciens airs, qui ont un effet analogue à celui de la muſique en mode mineur, quoique, ſtrictement parlant, le ſyſtême actuel des modes & des tons ſoit entièrement moderne, & qu'il n'y ait qu'un très-petit nombre de ces airs qui puiſſe être accompagné d'un bout à l'autre ſur le mode mineur.

Dans ces airs mineurs en apparence, la ſeptième note n'étoit pas majeure, quoique la ſixième le fût quelquefois; (voyez *pl. de muſ. fig.* 145.) & l'air moduloit d'un ton à l'autre pour s'exprimer en termes modernes, ſans autre loi que celle de l'oreille du compoſiteur. Quelquefois un air très court finit dans un ton différent de celui ou il a commencé; (*pl. de muſ. fig.* 146.) & quelquefois il ſe termine dans l'harmonie de la quarte ou de la quinte du ton, au lieu de celle du ton même.

L'une des particularités les plus frappantes de la muſique écoſſoiſe, eſt l'omiſſion affectée de certaines notes de l'échelle, particulièrement de la quarte & de la ſeptième. (*pl. de muſ. fig.* 147.) Pluſieurs perſonnes ont attribué cette ſingularité au peu d'étendue des anciens inſtrumens dont les chants écoſſois étoient accompagnés. C'eſt le ſentiment d'un habile profeſſeur que j'ai conſulté à Londres, & que j'ai trouvé peu crédule ſur les merveilles qu'on attribue à la muſique des montagnes d'Ecoſſe.

« Souvent, m'a-t-il répondu, nous nous tourmentons, nous feuilletons, nous peſtons pour découvrir des ſciences là où il n'y a que de la routine, des réalités où il n'y a que de l'imagination, enfin quelque choſe où il n'y a rien. Les degrés par où la muſique écoſſoiſe a paſſé, tiennent aux degrés de perfection des inſtrumens qu'ils ont employés. Ce fut d'abord une eſpèce de harpe où la gamme n'étoit pas complette, & puis la muſette ou cornemuſe. Tous les Ecoſſois qui ont parlé de leur muſique, en ont parlé avec paſſion & non avec ſcience: on ne trouve dans ce qu'ils en diſent, que l'imagination exaltée des montagnards Calédoniens. Le ſentiment, l'imitation & l'ignorance ont préſidé à leurs productions muſicales: je penſe qu'il ne faut pas aller plus loin, &c. »

En admettant toute la ſévérité de ce jugement ſur la muſique écoſſoiſe, il reſte encore à faire ſur la ſuppreſſion de ces deux notes de la gamme, quelques obſervations & de ſingulieres rapprochemens.

L'ancien enharmonique des Grecs, dont Plutarque attribue l'invention à Olympus, & différent du genre enharmonique qui procédoit par quarts de ton, (voyez *Enharmonique.*) donnoit par la jonction des deux tétracordes la gamme mineure, dont la quarte & la ſeptième étoient retranchées. C'étoit dans le mode Dorien, qui répondoit à notre ton de *RE* naturel, une échelle ainſi diſpoſée:

Et c'eſt exactement l'ancienne échelle écoſſoiſe en ton mineur. Ce rapport eſt aſſez ſurprenant; en voici un autre qui ne l'eſt pas moins.

L'abbé Rouſſier, dans le ſecond article de ſon *Mémoire ſur la muſique des Anciens*, parle d'une ancienne échelle chinoiſe, compoſée de ſix notes, dont Rameau avoit fait mention. Elle a été conſervée en nombres; & ſelon l'interprétation de Rameau, qui applique les nombres aux quintes aſcendantes, ils produiſent cette même échelle écoſſoiſe en ton majeur, en ajoutant ſeulement une note pour completter l'octave. C, D, E, G, A, (C) ou bien:

L'abbé Rouſſier combat cette interprétation par des raiſons qui ſemblent aſſez plauſibles, mais que l'intérêt qu'il avoit à ſoutenir un ſyſtême peut rendre ſuſpectes, tandis que celles de Rameau, qui n'avoit aucun intérêt, ni par conſéquent aucun préjugé, établiſſent du moins une échelle fort naturelle, qui ſe trouve avoir un ſingulier rapport avec l'ancien enharmonique d'Olympus, & l'ancienne échelle écoſſoiſe, par ce retranchement de la quarte & de la ſeptième.

Le ſeul morceau de muſique chinoiſe que J. J. Rouſſeau ait cité, ſemble autoriſer l'échelle de Rameau. En le corrigeant tel qu'il doit être, & tel que nous le rétabliſſons au mot *Chinois*, (*pl. de muſ. fig.* 48.) d'après les obſervations du P. Amiot, on n'y trouve ni la quarte, ni la ſeptième du ton, & l'on pourroit en effet le prendre pour un ancien air écoſſois.

Il n'y a rien, dit M. Burney, qui donne un caractère plus marqué à la mélodie, que l'omiſſion conſtante de certaines notes dans la gamme. En ſuppoſant même qu'on ne ſût pas quelles notes les Grecs retranchoient dans leur ancien enharmonique, il n'en paroît pas moins généralement vrai, qu'en compoſant cette vieille muſique grecque, que Platon, Ariſtote & tous les auteurs mirent au-deſſus de la muſique plus moderne, les premiers muſiciens ſe plaiſoient à rompre la progreſſion diatonique, & à omettre certaines notes dans la mélodie; qu'ainſi le genre des anciens airs grecs nationaux, avoit probablement beaucoup de rapport avec l'ancienne muſique écoſſoiſe, comme il eſt clair que celle-ci en a beaucoup avec la muſique des Chinois. (Voyez *Chinois.*)

Aucune nation n'a jamais appliqué la muſique à un plus grand nombre d'uſages utiles que les Ecoſſois, particulièrement dans le haut pays. On ſait à quel point le ſon de leur muſette, ou *bag-pipe*, les anime; on en a un exemple moderne, preſque auſſi fort, & certainement plus authentique que les traits les plus étonnans de la muſique ancienne. A la bataille de Quebec, en 1760, tandis que les troupes angloiſes ſe retiroient en déſordre, le général ſe plaignit à un officier ſupérieur du régiment de Fraſer écoſſois, de la mauvaiſe conduite de ſon corps. « Monſieur, répondit l'officier avec chaleur, vous aviez très-mal fait de défendre aux joueurs de muſette de jouer ce matin. Rien n'encourage autant les Ecoſſois du haut-pays dans un jour de bataille, & certainement, à préſent même, ils ſeroient encore utiles. » On en fit l'expérience, & dès qu'ils entendirent leur muſique nationale, ils ſe retournèrent, & ſe formèrent gaiment à l'arrière-garde.

Les hauts Ecoſſois modernes, comme les anciens Grecs, chantent en travaillant à tous les genres d'ouvrages. Les chants qui ſont en uſage dans les Hébrides & ſur les côtes occidentales, ſont appelés *Luirigs*: ils ſont ordinairement courts & plaintifs; ce ſont les femmes qui les chantent, ſur-tout pendant ceux de leurs travaux où pluſieurs ſont employées enſemble, comme en trayant leurs vaches, en gardant les parcs de leurs moutons, en foulant le drap, en moulant le grain avec les moulins à bras, en fanant l'herbe, ou en coupant le bled. A Raaſay, le docteur Johnſon trouva les femmes qui moiſſonnoient ſe'on leur coutume, tandis que les hommes lioient les gerbes; les coups de la faucille étoient marqués par le mouvement de la chanſon des moiſſonneurs, qu'elles chantoient toutes enſemble.

Les hommes ont auſſi leurs *Iorrums*, ou leurs chanſons pour ramer: (Voyez *pl. de muſ. fig.* 146.) ils en marquent les temps avec leurs rames; ce que les femmes font auſſi avec les inſtrumens dont elles ſe ſervent dans leurs travaux. Quand les mêmes airs ſont chantés dans les heures de repos, on marque la meſure par le mouvement d'une ſerviette que prennent tous ceux qui chantent. Il y en a un qui conduit les autres; mais à un certain endroit de l'air ils s'arrêtent pour prendre haleine. Alors les autres continuent & achèvent l'air, en y joignant en chœur des mots & des ſyllabes, qui n'ont en général aucun ſens.

Ils aiment auſſi paſſionnément à entendre jouer de la muſette pendant leurs repas; & un voyageur qui viſite un chef de la haute Ecoſſe, eſt ordinairement régalé de quelques airs nationaux, tandis qu'il eſt à table.

Il y a quelque choſe de particulier dans la muſique des habitans de S. Kilda, quoique leur ſeul inſtrument ſoit l'un des plus mépriſables qui exiſtent, c'eſt-à-dire, la harpe juive, ou ſans pédales. Les muſes de S. Kilda ſont auſſi ſimples que ſes habitans. A la fin de la ſaiſon de leur pêche, lorſque les proviſions d'hiver de cette petite république ſont dépoſées en ſureté dans une maiſon deſtinée à cet uſage, & qu'ils nomment *Tigh-a-barrha*, ils s'y raſſemblent tous comme dans le lieu le plus ſpacieux de leurs poſſeſſions, & tiennent une aſſemblée ſolennelle; ils chantent avec des mouvemens de joie & de reconnoiſſance un de leurs meilleurs airs, dont les paroles diſent à-peu-près: « Que voudrions-nous avoir de plus? il y a une proviſion abondante de poiſſons de toute eſpèce (ils nomment ici tous les poiſſons) gardés pour nous dans Tigh-a-barrha. » Cette chanſon groſſière donne à réfléchir aux philoſophes, & ne doit pas leur être indifférente, puiſqu'elle eſt l'expreſſion de la joie d'un peuple ſimple, laborieux, & qu'elle donne en quelque ſorte la meſure du bonheur qui peut ſuffire à l'homme.

Parmi les airs du bas-pays, il y en a quelques-uns qui ne le cèdent point à ceux des montagnes. L'un des plus connus eſt celui qui a pour titre *Cold and Raw.* (*pl. de muſ. fig.* 147.) Voici l'anecdote qui lui a donné de la célébrité. La Reine Marie, femme de Guillaume III, déſirant un après-dîner d'entendre de la muſique, envoya chercher M. Goſlin, gentilhomme de ſa chapelle, Miſtriſs Arabe le Hunt, qui avoit une belle voix, & le fameux Henri Purcell. Après qu'ils eurent exécuté quelques morceaux de muſique nouvelle, la Reine qui commençoit à en être laſſe, dit à Miſtriſs Hunt de chanter l'ancienne Ballade écoſſoiſe, *Cold and Raw*, ce qu'elle fit en s'accompagnant avec le luth, au grand déplaiſir de Purcell, qui reſta ſans emploi au clavecin. Pour faire connoître qu'il n'en avoit pas perdu la mémoire, il fit de l'air de cette chanſon la baſſe d'un mouvement de la première ode qu'il mit en muſique pour le jour de la naiſſance de la Reine.

Il eſt extrêmement difficile de ſe procurer de ces anciens airs dans leur ſimplicité primitive. Souvent

parmi plusieurs copies, toutes notées par des gens du pays, il n'y en a pas deux qui soient parfaitement semblables, & il n'est pas toujours aisé de reconnoître quelle est la plus exacte. Quelques airs originairement composés pour la harpe, ont pu être considérablement altérés pour s'accommoder à la musette. D'autres ont été travaillés par les musiciens modernes, qui souvent les ont peut-être moins perfectionnés que gâtés.

Ceux que j'ai choisis pour exemples dans cet article sont tous exempts de ces altérations; ils m'ont été certifiés originaux par des Ecossois amateurs zélés de leur musique nationale. Il en est de plus agréables, mais non de plus authentiques.

(*M. Ginguené.*)

EFFET. *f. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand & bel *effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet*; mais on y distinguera, sous le nom de *chose d'effet*, toutes celles où la sensation produite paroit supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet*; mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs & de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les suit, & d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les partitions des grands maitres ces *effets* sublimes & ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère. (*J. J. Rousseau.*)

Effet. L'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes du temps, c'est l'*effet*. Comme il n'est rien par lui même, mais seulement par une impression faite sur les organes, il existe à différens degrés, selon que ces organes ont plus ou moins de délicatesse & de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des emotions antérieures, & que l'exercice, ou si l'on veut l'expérience de l'oreille, a resserré ou accru le cercle de ses sensations, & pour ainsi dire de ses besoins.

Le premier, qui ayant une sensation forte à faire naître après une sensation douce, non content de donner tout-à-coup à son harmonie une marche, une combinaison moins commune, moins prévue, fit tomber fortement sur le même accord tout son orchestre à-la-fois, produisit sans doute un *effet* prodigieux.

Le premier, qui pour prolonger une expression de terreur, fit bruire à sons répétés les notes les plus basses de tous les instrumens à cordes, dut faire frissonner son auditoire; & si quelqu'un entreprit alors de décrire cet *effet* d'orchestre, il put dire sans trop d'exagération, qu'en écoutant ces sons terribles, les cheveux dressoient à la tête. Des sons doux, lents, soutenus, succédant à ces secousses violentes, produisirent une sorte d'enchantement, & cette alternative de douceur & de force dut suffire long-temps à des auditeurs novices & sensibles.

Ces morceaux des premiers maîtres se sont conservés pour la plupart; qu'on les exécute aujourd'hui, on les trouvera sans *effet*. Les instrumens à vent dont on faisoit alors peu d'usage, dont plusieurs même n'étoient pas connus, ont, à mesure qu'ils étoient introduits dans l'orchestre, fait connoître des *effets* nouveaux. En Italie, encore aujourd'hui, les bassons, les cors, les haut-bois, rarement les flûtes, plus rarement encore les clarinettes, et jamais ces trois derniers instrumens à la fois, sont tout ce qui, joint aux instrumens à cordes, sert à produire les plus grands *effets*. A l'opéra de Paris, il nous faut à la fois flûtes, haut-bois, clarinettes, cors & bassons; plus des timbales maudites, sans lesquelles point d'*effet* pour le plus grand nombre des oreilles, & avec lesquelles, sauf quelques marches ou quelques bruits de guerre, il ne peut y avoir de véritable sensation musicale.

M. Gluck y a de plus fait ajouter des *tromboni*, qui dans plusieurs morceaux d'Alceste firent un *effet* nouveau, terrible, & tout-à-fait convenable aux objets représentés. Mais l'oreille s'y est faite ensuite; on les emploie par-tout à l'opéra : ils ont même passé dans d'autres orchestres, & bientôt il n'y aura plus pour nous de musique d'*effet* sans tromboni. Il n'y a pas de raison pour ne pas chercher maintenant chez des nations barbares les instrumens les plus extraordinaires, pour faire une ou deux fois un *effet* surprenant, unique, qui bientôt deviendra commun.

(*M. Ginguené.*)

EFFETS *de la musique chez les anciens.* Si l'on vouloit entasser ici toutes les histoires qui ont été rapportées par les historiens & les philosophes les plus graves et les plus respectables de la Grèce & de Rome, relativement au pouvoir moral, médicinal & surnaturel de l'ancienne musique, cet article seroit aussi rempli des miracles des musiciens, que la légende dorée l'est des miracles des saints. Il suffira de recueillir & d'examiner sommairement les principaux faits ra-

Digitized by Google

contés par les anciens auteurs, & soutenus par les modernes. On peut les ranger en trois classes.

1°. Les effets de l'ancienne musique sur la civilisation & sur les mœurs.

2°. Sur les passions.

3°. Sur les maladies.

Parmi les *effets* de la première classe, un des plus singuliers & des plus frappans, est rapporté par l'historien Polybe, écrivain respectable par son exactitude & par sa gravité. Après avoir parlé de quelques actes de cruauté & d'injustice, exercés par les Etoliens contre les habitans de Cynœtha leurs voisins, il ajoute que jamais peuple ne mérita si bien d'être traité cruellement que les Cynœthéens, qui seuls de tous les peuples de l'Arcadie, avoient conservé des mœurs féroces & sauvages, tandis que les autres Arcadiens étoient distingués dans la Grèce par leur humanité, leur hospitalité & leur respect pour les dieux. La raison que Polybe donne de cette différence, c'est que les Cynœthéens étoient le seul peuple d'Arcadie qui eut aboli une institution sagement établie par leurs ancêtres, & parfaitement adoptée au genre & aux dispositions particulières des peuples de cette contrée, c'est-à dire, la science & l'exercice de la musique; de cette véritable & parfaite musique, ajoute l'historien, qui est utile en effet dans tous les états, mais qui est absolument nécessaire aux habitans de l'Arcadie.

« ... Il ne faut pas croire que les premiers Arcadiens agirent sans une sorte nécessité, lorsque malgré la rigidité & l'austérité de leur vie & de leurs mœurs dans tous les autres points, ils incorporèrent cet art dans l'essence même de leur gouvernement; lorsqu'ils obligèrent non-seulement les enfans, mais les jeunes gens, jusqu'à l'âge de trente ans, à persévérer dans l'étude constante & dans la pratique de cet art, & qu'ils établirent des fêtes publiques où la musique jouoit le premier rôle, en célébrant les louanges des dieux & des héros.

« Les anciens n'établirent point ces usages pour en faire des instrumens du luxe & d'une indolente oisiveté; mais ils considérèrent la vie pénible & laborieuse à laquelle les Arcadiens étoient accoutumés, & l'austérité naturelle de leurs mœurs, qui provient de l'air froid & pesant dont la plus grande partie de leur province est couverte, & ce fut pour adoucir ces dispositions naturelles qu'ils fondèrent des fêtes & des sacrifices publics ou les deux sexes étoient réunis & se livroient ensemble aux plaisirs de la danse & de la musique. Mais les Cynœthéens abolirent tous ces arts, quoique l'air qu'ils respiroient, & la situation de leur ville, étant les plus défavorables de toute l'Arcadie, leur rendissent ces remèdes plus nécessaires: aussi furent-ils continuellement engagés dans des querelles & des guerres intestines, jusqu'à ce qu'ils devinrent enfin si cruels & si sauvages, que parmi toutes les villes de la Grèce, il n'y en eut aucune où il se commit jamais de crimes aussi nombreux & aussi énormes....

« Cela suffit, dit l'historien en finissant, pour rappeler aux Arcadiens, que la musique fut d'abord établie dans leur gouvernement, non par un vain amour du plaisir, mais par des motifs assez solides pour les engager à n'en abandonner jamais la pratique. Les Cynœthéens peuvent aussi tirer quelque avantage de ces réflexions; & si les dieux leur accordent de meilleurs sentimens, ils retourneront leur esprit vers la culture des arts qui peuvent adoucir leurs mœurs, & particulièrement de la musique, seuls moyens par lesquels ils puissent espérer de dépouiller cette férocité brutale qui les a distingués si long-temps. »

Quoique Polybe semble attribuer ici à la musique seule ces admirables effets, il est probable qu'une partie au moins en étoit due à la poésie dont elle étoit accompagnée; & qui remplie de gravité, de majesté, de piété & de respect envers les dieux & les héros dont elle célébroit les bienfaits & les actions glorieuses, devoit avoir une grande influence sur l'ame des jeunes gens, dans l'éducation desquels on donnoit une part si considérable à ces deux arts réunis.

On sait qu'Homère place un musicien auprès de Clytemnestre pendant l'absence d'Agamemnon, pour gardien de sa chasteté; & qu'Egisthe ne put faire aucun progrès dans l'ame de cette reine, jusqu'à ce qu'il eût éloigné ce musicien, dont les chants lui présentoient sans cesse les images de la vertu. Mais c'est encore à la poésie qu'il faut attribuer ces leçons de chasteté, que la musique n'auroit pu donner sans elle. Comme tous les poètes étoient alors musiciens, & qu'ils chantoient eux-mêmes leurs vers, on les appeloit indifféremment chanteurs & poètes.

Mais en prenant même à la lettre le récit de Polybe & les vers d'Homère, ils prouveroient plutôt, à une si haute antiquité, la sensibilité des Grecs, que l'excellence de leur musique. Car il ne faut pas oublier que la lyre des Grecs n'avoit d'abord que trois ou quatre cordes, que pendant plusieurs siècles elle n'en eut tout au plus que sept ou huit; que la voix étoit réglée & gouvernée pour ainsi dire par ce petit nombre de sons; que cependant ces effets miraculeux de la musique sur les mœurs sont attribués à ces temps obscurs & fabuleux où l'on doit supposer que l'art étoit dans son enfance, & où les auditeurs étoient pour le moins aussi ignorans que les chanteurs.

Passons maintenant aux *effets* de la musique sur les passions.

Plutarque, dans son *Dialogue sur la Musique*, dit que Terpandre, par le secours de cet art, appaisa une violente sédition à Lacédémone. Il rapporte, dans

ſa vie de Solon, que ce célèbre législateur, en chantant une élégie d'une centaine de vers qu'il avoit compoſés lui-même, excita les Athéniens, ſes compatriotes, à renouveler la guerre contre les Mégariens, & les enflamma de telle ſorte qu'ils ne prirent de repos qu'après la priſe de Salamine, qui étoit l'objet de la guerre. Diogène-Laërce, Pauſanias & Polyen, atteſtent le même fait.

Pythagore, ſi l'on en croit Boëce, voyant un jeune étranger pris de vin, & dans une rage ſi violente qu'il étoit ſur le point de mettre le feu à la maiſon de ſa maîtreſſe, qui lui avoit préféré ſon rival; voyant ſur-tout qu'il étoit encore animé par le ſon d'une flûte, qui jouoit ſur le mode Phrygien, ordonna à la joueuſe de flûte, de changer de mode, & de jouer ſur un ton grave & doux, & ſuivant la meſure qu'on donnoit ordinairement au ſpondée; auſſi-tôt le jeune homme reprit ſa tranquillité & ſa raiſon. On attribue un trait du même genre à Damon, maître de muſique de Socrate; & Empédocle paſſoit pour avoir auſſi prévenu un meurtre, par le ſon de ſa lyre.

Plutarque rapporte d'Antigenide, ce que d'autres diſent de Timothée, qu'en jouant devant Alexandre un air très-animé, il enflamma tellement le courage de ce prince, qu'il ſe leva ſur le champ de table, & ſaiſit ſes armes..

Le peintre Théon, qui connoiſſoit la vertu de cette muſique mârtiale, eut l'adreſſe de s'en prévaloir, en expoſant un tableau où il avoit repréſenté un ſoldat prêt à fondre ſur l'ennemi; il prit, dit Elien, la précaution de faire ſonner la charge, par un joueur de flûte; & dès qu'il vit les ſpectateurs ſuffiſamment animés par cette muſique, il découvrit ſon tableau, qui excita une admiration univerſelle.

Thucydide, cité par Aulugelle, dit que lorſque les Lacédémoniens marchoient au combat, un flûteur, *Tibicen*, les précédoit en jouant une muſique douce, pour tempérer leur courage, de crainte que par trop d'ardeur & de témérité, ils ne ſe précipitaſſent avec une impétuoſité aveugle: car en général, leur courage avoit plutôt beſoin d'être reprimé qu'excité. Cependant dans un engagement avec les Meſſéniens, ils étoient près d'être vaincus, quand le célebre Tyrthée, qui ce jour là jouoit de la flûte à la tête des troupes, les voyant prendre la fuite, quitta ſur le champ le mode Lydien, & joua ſur le mode Phrygien, qui ranima ſi bien leur courage, amolli par le mode précédent, qu'ils remporterent une victoire complette.

Ne diſputons point ſur la vérité de tous ces faits, mais recherchons ſi dans ces premiers âges, il étoit néceſſaire que l'art fût parvenu à une grande perfection, pour opérer avec tant de puiſſance.

La lyre de Terpandre, lorſqu'il appaiſa cette ſédition à Sparte, ne faiſoit qu'accompagner ſa voix. Il étoit excellent poète, & il eſt probable que, dans cette occaſion, ſes vers furent plus perſuaſifs que ſa muſique. On a déja remarqué combien la mélodie & la modulation étoient alors bornées par le peu d'étendue de la lyre; quelque deſir qu'eût Terpandre d'en étendre les limites, il ne fut pas ſans doute aſſez imprudent pour s'expoſer une ſeconde fois à la peine que les Ephores lui avoient déja fait ſubir pour y avoir ajouté une ſeule corde.

La diſpoſition guerrière où Solon trouva la jeuneſſe Athénienne, & les accens perſuaſifs de ſon élégie, qui tiroit un nouvel intérêt & un nouveau pathétique des circonſtances, contribuèrent ſans doute autant que la muſique à la priſe de Salamine. La mélodie bornée alors à un petit nombre de notes, étoit peu ſuſceptible de variété, & le rhythme du vers élégiaque, réglé ſeulement par le dactyle, le ſpondée, & quelquefois l'anapeſte, le rendoit moins propre aux grands *effets* que le vers lyrique.

Le pouvoir attribué à la flûte dans l'aventure de Pythagore, perd beaucoup de ſon merveilleux, quand on conſidère que ce pouvoir s'exerçoit ſeulement ſur des gens troublés par les fumées du vin. Aujourd'hui même, il ſeroit peu difficile de rendre furieux par le ſon d'un tambour & d'un mauvais haut-bois, une troupe de jeunes gens ivres: mais après ce premier accès de rage, ſi le haut-bois jouoit ſur un ton plus grave, & retardoit la meſure par dégrés, nous verrions bientôt nos braves ſe rallentir, s'aſſoupir même, ſans être tentés d'en avoir une plus haute idée de la muſique ni de l'exécution.

Quant au pouvoir particulier de la flûte de Timothée ou d'Antigenides ſur Alexandre, eſt-il donc étonnant qu'un prince jeune & guerrier, extrêmement ſenſible aux charmes de la muſique, entendant jouer une charge ou une marche militaire, ſe ſoit auſſitôt levé de table, ait ſaiſi ſes armes, & danſé la pyrrhique? Falloit-il que le talent du muſicien fût extraordinaire & la muſique merveilleuſe, pour produire un *effet* ſi naturel? Un prince de Thrace, dont parle Xénophon, liv. VII, fut animé de la même manière par le ſon de flûtes & de trompettes, faites d'une peau de bœuf ſans apprêt. Il danſoit avec autant d'impétuoſité & de viteſſe, que s'il eût tâché d'éviter un trait lancé contre lui. Doit-on croire pour cela que dans la ville de Céraſonte, où l'on dit que le fait arriva, la muſique fût parvenue à un plus haut degré de perfection qu'ailleurs?

On ne doit non plus rien conclure en faveur de la muſique & des muſiciens, qui ſous le règne d'Eric II, roi de Danemarck, avoient, ſi l'on en croit Saxon le grammairien, le pouvoir de mettre en fureur ceux qui les écoutoient: car c'étoit dans un ſiècle & dans un pays barbare; où la muſique l'étoit autant que les

Digitized by Google

mœurs. Toute imparfaite qu'elle étoit, ſon pouvoir ſur les paſſions étoit pourtant le même qu'au ſiècle d'Alexandre. On prétend que la muſique produiſit les mêmes *effets* à la cour de Léon X; il eſt vrai qu'elle commençoit à ſortir de la barbarie, quoique bien éloignée de l'état de perfection où elle eſt aujourd'hui.

Tout cela prouve que la meilleure muſique de chaque ſiècle, quelque groſſière & imparfaite qu'elle ſoit, a toujours un grand pouvoir ſur les affections humaines, & qu'elle paſſe dans ce même ſiècle pour être délicieuſe, parfaite, inimitable. De là les éloges hyperboliques qu'on a faits dans tous les temps & dans tous les pays, d'une muſique qui, dans les âges ſuivans, devient inſupportable aux gens de goût; & peut être que plus le ſiècle & la muſique ſont barbares, plus ſes *effets* ſont puiſſans.

Voici un trait qui pourroit autoriſer cette opinion.

Un voyageur célèbre (M. le Vaillant) au milieu des déſerts de l'Afrique, donnant à toute ſa ſuite, compoſée de Hottentots, une petite fête, s'aperçoit qu'il leur a diſtribué trop de tabac, qu'ils vont tous s'enivrer. Pour leur faire quitter leurs pipes, il a recours à la muſique; mais à quelle muſique? « Je me fis apporter, dit-il, un petit coffret, que je plaçai ſur mes genoux. Je l'ouvris: jamais charlatan n'y eût mis autant d'adreſſe & de myſtère. J'en tirai ce noble & mélodieux inſtrument, aſſez commun dans quelques provinces, & qu'on voit dans les mains des écoliers & du peuple, en un mot une *Guimbarde*. »

« Je commençois à peine un air de pont-neuf, que je vis tout mon monde deſcendre ſilencieuſement les pipes & me conſidérer bouche béante, le bras à demi tendu, les doigts écartés, dans l'attitude de ces gens qu'une bonne vieille vient d'enſorceler. Mais leur extaſe n'égaloit point encore leur plaiſir; toutes les oreilles dreſſées, & les têtes immobiles, penchées de mon côté, ne perdoient pas le moindre ſon de l'inſtrument; ils ne purent tenir à leur enthouſiaſme: chacun inſenſiblement quitte ſa place pour s'approcher & jouir de plus près; je crus voir le moment où tous enſemble alloient ſe proſterner devant le dieu qui opéroit ces prodiges: je riois en moi même comme un fou, & faiſois mes efforts pour ne pas éclater; ce qui eût bientôt diſſipé le preſtige. »

« Quand je l'eus ſavouré à mon aiſe, je me ſaiſis de celui de mes gens qui ſe trouvoit le plus près de moi; & l'armai de mon luth merveilleux. J'eus beaucoup de peine à lui faire comprendre la manière de s'en ſervir: lorſqu'il y fut tant bien que mal arrivé, je le renvoyai à ſa place. Je m'étois bien douté que les autres ne ſeroient contens que lorſqu'ils auroient auſſi chacun le leur. Je diſtribuai donc autant de guimbardes que j'avois de Hottentots à ma ſuite; & ramaſſés enſemble, les uns faiſant bien, les autres faiſant mal, d'autres plus mal encore, ils me régalèrent d'une muſique à épouvanter les furies. Juſqu'à mes bœufs, inquiétés de ce bourdonnement affreux, & qui ſe mirent à beugler, tout mon camp fut le théâtre d'un charivari dont rien n'offre l'exemple. C'étoit, de toutes parts, l'image d'un vrai jour de ſabbat. »

« A l'air de ſtupéfaction dont je les avois frappés; en eſſayant moi-même l'inſtrument ridicule, je m'étois perſuadé qu'on étonne de ſimples eſprits avec de bien ſimples moyens; & malgré tout ce que raconte l'hiſtoire des grands talens d'Orphée, & des miracles de ſa muſique, je ſuis toujours tenté de faire honneur aux poètes de cette lyre harmonieuſe, que leur ſeule imagination a divinisée. » (*Voyage de M. le Vaillant, en Afrique.*)

Reſte l'influence médicale de la muſique, ou ſon pouvoir ſur les maladies.

Martianus Capella, nous aſſure que le chant pouvoit guérir de la fièvre, & qu'Aſclépiade guériſoit la ſurdité par le ſon de la trompette. Ainſi le même bruit qui auroit pu occaſionner cet accident à quelques hommes, en étoit, pour d'autres, le meilleur ſpécifique! C'eſt la vipère qui guérit ſes propres morſures. Pluſieurs modernes ont aſſuré que les ſourds entendent mieux dans un grand bruit; & le docteur Willis en particulier, parle d'une femme qui ne pouvoit rien entendre que lorſqu'on battoit du tambour. Son mari avoit pris un tambour à ſon ſervice, pour jouir du plaiſir de cauſer avec elle.

Mais pour revenir aux anciens, ſi nous en croyons le témoignage de Plutarque, Thaletas, de Crète, délivra les Lacédémoniens de la peſte par la douceur de ſa lyre. On trouve dans d'autres auteurs une foule de traits ſemblables: c'eſt Xénocrate qui employe le ſon des inſtrumens pour guérir les maniaques; c'eſt Théophraſte qui aſſure que la muſique eſt un ſouverain remède pour l'affoibliſſement & le dérangement de l'eſprit, & que le ſon de la flûte peut guérir l'épilepſie & la goutte ſciatique. Galien ordonne ſérieuſement de jouer de la flûte ſur la partie ſouffrante, à-peu-près comme on y applique les bains de vapeurs. Le ſon du même inſtrument étoit encore un ſpécifique pour la morſure des vipères, ſelon Théophraſte & Démocrite. Ariſtote accorde à la muſique le pouvoir d'adoucir les châtimens. Les Tyrrhéniens, dit-il, ne fouettent jamais leurs eſclaves qu'au ſon de la flûte: ils regardent comme une preuve d'humanité de donner ce contre-poids à la peine qu'ils leur font ſubir; & penſent que cette diverſion leur fait perdre toute idée de ſupplice. Ajoutons à cela ce que dit Julien Pollux, que dans les vaiſſeaux à trois rangs de rames, il y avoit un *flûteur*, non-ſeulement pour marquer le temps & la cadence pour chaque coup de rames; mais pour amuſer & flatter les rameurs par la douceur de la mélodie. C'eſt cet uſage qui a fait

dire à Quintilien, que la muſique eſt un don de la nature, qui nous fait ſupporter avec plus de patience la peine & le travail.

M. Burette, dont l'opinion doit avoir d'autant plus de poids dans cette matière, qu'il étoit médecin de profeſſion, après avoir examiné & diſcuté tous les faits, regarde comme poſſible que la muſique en donnant aux nerfs, aux fibres & aux eſprits animaux, des ſecouſſes & des vibrations réitérées, ait pu être employée pour la guériſon de certaines maladies. Mais il ne croit pas que la muſique ancienne poſſédât cette vertu plus éminemment que la moderne: il croit plus rôt que la muſique la plus groſſière & la plus commune, eſt auſſi capable d'opérer utilement dans ces occaſions, que la plus raffinée & la plus parfaite. Les ſauvages de l'Amérique prétendent faire les mêmes cures par le bruit & l'informe jargon de leurs inſtrumens groſſiers; & dans la Pouille, où l'on dit que la piqûre de la tarentule ſe guérit par le moyen d'une muſique qui excite le deſir de danſer, on emploie pour cela un air commun, qui pour l'ordinaire eſt joué le plus groſſièrement du monde. M. Burette, ainſi que le docteur Mead, Baglivi, & tous les ſavans de ce temps là, ſemblent n'avoir pas douté de ce fait de la tarentule: mais des recherches philoſophiques & curieuſes ont prouvé depuis, qu'il étoit fondé ſur la charlatannerie & ſur la fraude. (Voyez Serrao, *della tarentola, overo falangio di Puglia.*

Il faut une forte doſe de crédulité pour croire poſſible que la muſique ait pu guérir la peſte. Pour expliquer ce prodige opéré par Thaletas, il faut donc conſidérer quelques circonſtances que Plutarque ne rapporte pas. D'abord il eſt certain que ce poëte fut reçu parmi les Lacédémoniens, pendant la peſte, par ordre de l'oracle; que d'après le motif qui l'avoit appelé, toute la poéſie des hymnes qu'il chantoit devoit conſiſter en prières & en ſupplications pour détourner la colère des dieux loin de ce peuple, qu'il exhortoit ſans doute à des ſacrifices, des expiations, des purifications, & autres actes de piété. Toutes ces cérémonies ſuperſtitieuſes ne pouvoient manquer d'agiter les eſprits de la multitude, & de faire à-peu-près les mêmes *effets* qu'ont ſouvent produit, chez quelques nations modernes, & dans des temps malheureux, des jeûnes, des proceſſions, qui exaltoient le courage & ranimoient l'eſpérance. La maladie, ayant probablement atteint ſon plus haut point de malignité quand le poëte muſicien arriva, dut enſuite devenir moins contagieuſe par degrés: enfin ceſſant d'elle-même, parce que l'air devenu plus vif emporta les ſemences de la contagion, & recouvra ſa pureté, l'extirpation de la maladie fut attribuée par le peuple, à la muſique de Thaletas, qu'il avoit regardé comme le ſeul médiateur qui put obtenir ſa délivrance.

M. Burette penſe qu'il eſt aiſé de concevoir que la muſique peut réellement, ſinon guérir, du moins ſoulager les douleurs de ſciatique, & cela indépendamment du plus ou du moins d'habileté du muſicien. Il ſuppoſe que cela peut ſe faire de deux manières. La première en flattant l'oreille & détournant l'attention; la ſeconde en occaſionnant des oſcillations & des vibrations dans les nerfs, leſquelles peut-être peuvent donner un mouvement aux humeurs, & diſſiper les obſtructions qui cauſent la maladie. De cette façon, l'action des ſons de la muſique ſur les fibres du cerveau, & ſur les eſprits animaux, peut quelquefois adoucir & ſoulager les ſouffrances des épileptiques & des lunatiques, & même calmer les plus violens accès de ces deux cruelles maladies; ſi l'antiquité cite des exemples de ce pouvoir, nous pouvons y en oppoſer quelques-uns du même genre, qu'on dit avoir été produits par notre muſique, & par une muſique qui n'étoit pas du genre le plus exquis. Outre M. Burette, pluſieurs philoſophes, médecins & anatomiſtes modernes, ont cru, comme les anciens poëtes & les anciens hiſtoriens, que la muſique a le pouvoir d'affecter non-ſeulement l'ame, mais le ſyſtême nerveux, de manière à pouvoir procurer un ſoulagement paſſager dans certaines maladies, & même opérer à la fin une cure radicale.

Dans les mémoires de l'académie des ſciences, 1707 & 1708, on trouve l'expoſition de pluſieurs maladies, qui après avoir vaincu & déconcerté les remèdes les plus efficaces, communément en uſage, avoient enfin cédé à la douce impreſſion de l'harmonie; M. de Mairan, dans les mémoires de la même académie, 1737, dit que, c'eſt la connexion mécanique & involontaire entre l'organe de l'ouie & les conſonnances excitées dans l'air extérieur, jointes à la communication rapide des vibrations de cet organe avec tout le ſyſtême nerveux, que nous devons la cure des affections ſpaſmodiques, & des fièvres accompagnées de délire & de convulſions, dont ces mémoires fourniſſent pluſieurs exemples.

Le ſavant docteur Bianchini, profeſſeur de médecine à Udine, a raſſemblé tous les paſſages épars dans les anciens auteurs, relativement à l'application médicinale de la muſique. Dans cet ouvrage, intitulé: *La Medicina d'Aſclepiade, per ben curare Malatie acute*, on voit que la muſique fut employée comme un remède par les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs & les Romains, non-ſeulement dans les maladies aigues, mais auſſi dans les chroniques. Cet auteur cite pluſieurs faits arrivés à ſa connoiſſance, dans leſquels la muſique avoit eu les meilleurs *effets*; mais dont l'honneur appartenoit plus proprement à la muſique moderne qu'à l'ancienne.

Il n'y en a point de plus frappant que la guériſon de Philippe V, roi d'Eſpagne, attribuée au chant de Farinelli, & que j'ai rapportée dans mon article *Chanter.* (Voyez ce mot)

A ce trait, cité par tous les auteurs qui ont écrit

Digitized by Google

ſur la muſique, j'en puis joindre un moins connu & qui ne mérite pas moins de l'être. La princeſſe *Belmonte*, morte à Naples il y a peu d'années, dans un âge très-avancé, ayant perdu, jeune encore, le prince, ſon mari, qu'elle aimoit paſſionnément, fut réduite, par l'excès de ſa douleur, à un état qui fit craindre pour ſa vie. Ce qui rendoit cet état plus dangereux, c'eſt qu'elle ne proféroit pas une plainte & ne verſoit pas une larme. Déja plus d'un mois s'étoit écoulé, ſans qu'il y eut le moindre changement, le moindre adouciſſement à cette poſition effrayante. Seulement vers la chûte du jour, on portoit la malade dans ſes jardins; mais, ni l'aſpect du plus beau ciel, ni la réunion de tout ce que l'art ajoutoit ſous ſes yeux aux charmes de la nature, ni même l'attendriſſante obſcurité du ſoir, rien ne pouvoit amener en elle ces émotions douces qui donnant une iſſue à la douleur, lui ôtent ce qu'elle a de poignant & d'inſupportable.

Le célèbre Raff, paſſant alors à Naples pour la première fois, voulut voir ces jardins, célébres par leur beauté: on le lui permit; mais en lui recommandant de ne pas approcher de tel boſquet où étoit alors la princeſſe. Une des femmes de ſa ſuite ſachant que Raff étoit dans le jardin, propoſa à madame de Belmonte, non pas de l'entendre, mais de le voir & de lui permettre de venir ſaluer ſon alteſſe. Elle refuſa d'abord, mais après de nouvelles inſtances, elle ſe laiſſa fléchir. Raff approcha: en l'allant chercher on lui avoit fait ſa leçon. Après quelques momens de ſilence, la même femme pria la princeſſe de permettre qu'un chanteur ſi fameux, qui n'avoit jamais eu l'avantage de chanter devant elle, pût au moins lui faire entendre le ſon de ſa voix, & ſeulement quelques ſtrophes d'une chanſon de Rolli ou de Métaſtaſe; le refus n'ayant pas été poſitif, Raff interpréta ce ſilence, & s'étant placé un peu à l'écart, il chanta le premier couplet d'une chanſon très-touchante, de Rolli, qui commence par ce vers:

Solitario boſco ombroſo.

Sa voix qui étoit alors dans toute ſa fraîcheur, & l'une des plus belles & des plus touchantes que l'on ait entendues, la mélodie ſimple, mais expreſſive de ce petit air, les paroles parfaitement adaptées au lieu, aux perſonnes, aux circonſtances, tout cela enſemble eut un tel pouvoir ſur des organes qui ſembloient depuis long-temps fermés & endurcis par le déſeſpoir, que les larmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant pluſieurs jours, mais ce fut ce qui ſauva la malade, qui ſans cette effuſion ſalutaire, eût immanquablement perdu la vie.

(*M. Ginguené.*)

EFFORT. (*Voix*) Défaut qui eſt dans le *chant* le contraire de l'aiſance; on le fait par une contraction violente de la glotte: l'air pouſſé hors des poumons, s'élance dans le même temps, & le ſon alors ſemble changer de nature; il perd la douceur dont il étoit ſuſceptible, acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur, défigure les traits du chanteur, le rend vacillant ſur le ton, & ſouvent l'en écarte.

C'eſt de tous les défauts, qu'on peut contracter dans le chant, le plus dangereux, & celui dont on revient le moins dès qu'on l'a une fois contracté. Il ne faut pas même diſſimuler que c'eſt celui vers lequel on a le plus de propenſion dans notre chant dramatique. Tels ſont les cris au théâtre de la comédie Françoiſe.

Les grandes voix, leur volume, ſont à peu-près tout ce qu'applaudit la multitude; elle eſt ſurprise par un grand ſon, comme elle eſt ébranlée par un cri. Les acteurs médiocres crient pour lui plaire, les chanteurs communs forcent leurs voix pour la ſurprendre.

On reviendra tôt ou tard en France, de l'erreur des grandes voix: mais il faut attendre que le chant du théâtre ait pris les accroiſſemens dont il eſt ſuſceptible. Dès qu'il ceſſera d'être lourd, il faudra bien qu'on croie qu'il n'y a de vraies voix que celles qui ſont légères. (Voyez *Récitatif*, *légèreté*.)

(*Cahuſac.*)

* C'eſt faute d'être aſſez perſuadé de cette vérité, que les chanteurs François ont conſervé une mauvaiſe méthode, ſur-tout au théâtre. Cahuſac accuſe les grandes voix de ſe forcer, de faire des *efforts*: il ſe trompe; ce ſont les voix faibles qui s'efforcent de paroître volumineuſes. Les grandes voix n'ont pas beſoin *d'efforts*; mais il n'en eſt pas moins vrai qu'à l'Opéra François, les voix les plus ſonores crient et ſe gâtent pour paroître encore plus fortes.

Il ne faut donner de voix que ce qui eſt néceſſaire pour être entendu, & ce n'eſt pas un grand volume de voix qui peut y parvenir, mais une articulation pure & diſtincte. Dès qu'une voix ſurpaſſe ſes moyens, elle s'altère, & ſi elle paroit plus forte, elle a certainement d'autant moins de douceur & d'agrément; ainſi on perd d'un côté ce qu'on paroit gagner de l'autre, mais la perte réelle eſt bien au-deſſus de ce qu'on ſemble acquérir.

Les acteurs de l'Opéra François continuent néanmoins, malgré la prédiction de Cahuſac, à pouſſer la voix avec des efforts violens; ils croient en cela, rendre mieux les grandes paſſions & être plus près de la nature. Il faut qu'ils ſachent que ſi la nature eſt en effet le but de l'imitation théâtrale, c'eſt toujours une nature embellie, & que l'imitateur ne doit jamais tranſgreſſer les limites de l'art. Il ſe peut, qu'une femme en fureur n'obſerve aucune meſure, force ſa voix & crie, mais l'actrice ſuppoſée dans la même ſituation, doit imiter ces ſons, par des ſons adoucis,

Digitized by Google

toujours appréciables, & que l'oreille délicate des auditeurs puiſſe toujours entendre avec plaiſir.

(*M. Framery.*)

ÉGAL *a. ſ.* Nom donné par les Grecs au ſyſtême d'Ariſtoxène, parce que cet auteur diviſoit généralement chacun de ſes tétracordes en trente parties égales, dont il aſſignoit enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions du tétracorde, ſelon le genre & l'eſpèce du genre qu'il vouloit établir. (Voyez *Genre*, *Syſtême*.) (*J. J. Rouſſeau*)

EGAL. C'eſt fort improprement qu'on a donné ce nom, (ſi on l'a fait) au canon d'Ariſtoxène, dans lequel les intervalles épais, n'étoient pas plus égaux que dans celui de Pythagore. Ces deux philoſophes définiſſoient le ton, *La différence de la quarte à la quinte. Ariſtoxène page* 21: Ariſtoxène accordoit comme Pythagore les tons & le limma par quintes & par quartes. *Idem*, *page* 55. Comme lui il nioit que le ton dût ſe partager en parties égales *Idem. page* 46. Reſte donc à ſavoir. 1°. Ce qu'il entendoit par les expreſſions: prendre la moitié, le tiers, le quart d'un ton. 2°. Comment il pouvoit accorder ſon inſtrument pour exécuter juſtement les petits intervalles.

Or, je dis que les Ariſtoxéniens avoient recours au monocorde, pour l'accord des demi-tons incompoſés, des tiers & des quarts de ton. On ne peut douter qu'ils n'en fiſſent uſage, puiſque nous avons encore la ſection du canon d'Euclide, qui étoit de cette ſecte. Mais il y avoit entr'eux et les Pythagoriciens cette différence; que ceux ci employoient à cette diviſion, la proportion harmonique, & les autres l'arithmétique: d'où il s'enſuit que dans l'épais des tétracordes chromatiques & enharmoniques, le plus grand intervalle étoit au grave, & le moindre à l'aigu, chez les Pythagoriciens: ce qui eſt conforme à la génération harmonique. (Voyez mon article *genre*.) Chez les Ariſtoxèniens, c'étoit tout le contraire: tous les intervalles du tétracorde alloient en augmentant du grave à l'aigu.

Soient par exemple priſes ſur le monocorde *a b*, par le moyen de deux chevalets, les longueurs *a c* & *a d* qui forment entr'elles le ton propoſé, qu'il s'agit de diviſer en trois ou en quatre parties;

a *c* *d* *b*

le Pythagoricien qui connoiſſoit le rapport du ton de huit à neuf, (c'eſt-à-dire que la corde *a d*, étant diviſée en neuf parties, la corde *a c* en contient huit) multiplioit les deux termes de cette fraction par trois, pour avoir des dièzes chromatiques, (des tiers de ton) & par quatre, pour avoir des dièzes enharmoniques. Dans le premier cas, il diviſoit harmoniquement la fraction $\frac{24}{27}$ par les deux fractions $\frac{25}{26}$ & $\frac{26}{27}$ & cette ſuite de termes, $\frac{24}{27}$, $\frac{25}{27}$, $\frac{26}{27}$, $\frac{27}{27}$ lui donnoit les trois intervalles cherchés, c'eſt-à-dire qu'il diviſoit la corde *ad* en vingt-ſept parties, & que les deux diviſions qui tomboient entre *c* & *d* indiquoient ſur le monocorde les trois tiers de ton cherché. Dans le ſecond cas, il diviſoit harmoniquement la fraction $\frac{32}{36}$ par les trois fractions $\frac{33}{36}$, $\frac{34}{36}$, $\frac{35}{36}$. C'eſt-à-dire qu'il diviſoit *ad* en trente-ſix parties, & que les trois diviſions qui ſe trouvoient entre *c* & *d*, donnoient les quarts de ton enharmoniques demandés. Ariſtoxène n'y faiſoit pas tant de façon. Point de proportion harmonique, point de calcul. Il partageoit purement & ſimplement en trois ou en quatre la longueur *c d*. La premiere diviſion lui donnoit ſes dièſes chromatiques, la ſeconde ſes dièſes enharmoniques.

Il plaçoit donc au grave les moindres intervalles, tandis que Pythagore les plaçoit à l'aigu. Cette conſéquence n'a pas beſoin d'être démontrée aux géometres; il eſt encore plus inutile de le faire pour ceux qui ne le ſont pas.

(*M. l'abbé Feytou.*)

EGALITÉ. (*voix.*) C'eſt une des qualités les plus eſſentielles à la voix; il n'en eſt point qu'on puiſſe appeler *belle*, ſi tous les ſons qu'elle peut rendre, dans l'étendue qui lui eſt propre, ne ſont entre eux, dans une parfaite *égalité*. C'eſt ainſi que la nature a donné à l'homme l'organe qu'elle a deſtiné au chant; & aux oreilles Françoiſes que la ſatiété n'a point encore gâtées, la faculté de le ſentir & de l'apprécier. L'art, qui ne doit que l'embellir, & qui quelquefois l'exagère, n'a pas encore porté en France la manie de forcer la voix humaine, par delà les ſons qui conſtituent ſa beauté. (Voyez *Etendue.*)

L'égalité eſt un don rare de la nature; mais l'art peut y ſuppléer, lorſqu'il s'exerce de bonne heure ſur une organe que l'âge n'a pas roidi. (Voyez *Maître à chanter*, *Etendue*, *Voix*,

(*Cahuſac.*)

* Les voix des femmes qui ont été cultivées avec art, ont acquis des ſons au-delà de l'étendue ordinaire, ſans avoir pour cela perdu *l'égalité*, qui conſiſte principalement dans le timbre. Il n'en eſt pas de même des hommes, c'eſt-à-dire des tenores, qui ne ſurpaſſent cette étendue, qu'en prenant la voix de fauſet. Cependant on remarque en ceux qui prennent cette voix avec adreſſe, que le paſſage eſt preſque imperceptible, ce qui donne à leur voix, une ſorte *d'égalité*.

(M. *Framery.*)

EGERSIS, Chanſon des Grecs, pour le lever des nouveaux mariés. (M. *de Caſtilhon.*)

EGYPTE. *Muſique des Egyptiens & des Chinois.* » Nous n'avons, dit le ſavant & ingénieux auteur du *mémoire ſur la muſique des anciens*, (1770) page 61, nous n'avons aucun monument qui nous faſſe connoître

connoître qu'elles pouvoient être en particulier les bornes ou l'étendue, (M. l'Abbé Rouſſier pouvoit ajouter... le nombre ou les rapports numériques des ſons) du ſyſtême pratique des Egyptiens. Nul auteur que je ſache, n'a donné ſur ce point la moindre lumiere. » C'eſt la faute des Grecs & des Egyptiens. Les premiers ont été trop vains, les ſeconds trop myſtérieux. Les Grecs ont voulu s'attribuer l'invention des beaux arts qu'ils n'ont fait que perfectionner. Leur plagiat eſt reconnu à cet égard. (Voyez Clément-Alex. *Strom.* liv. 6. Et Philoſtrate, liv. 2. chap. 9.) A l'égard des Egyptiens, on ſait combien chez eux la ſcience étoit difficile à acquérir. Il falloit commencer au rapport de St. Clément d'Alex. *Strom. liv.* 5, par l'étude de quatre à cinq langues; ſavoir: *l'épiſtolaire*, qui étoit probablement celle du commerce, la *ſacerdotale* & *l'hyéroglifique* laquelle ſe diviſoit en *imitative* & en *ſymbolique*, & cette derniere en *tropique* & en *énigmatique*. Encore tout le monde n'étoit-il pas indifféremment admis à ces agréables préliminaires. Quoique du tems de Pythagore, les prêtres Egyptiens ne fuſſent pas auſſi éclairés, que ceux de l'antiquité la plus reculée, ils n'étoient pas à cet égard de meilleure compoſition que leurs prédéceſſeurs. On ſait combien ils éprouvèrent la patience de ce philoſophe, en le renvoyant ſucceſſivement d'une ville à l'autre, d'un temple à l'autre, d'un prêtre à l'autre, quoiqu'il ſe fût muni en partant de la Grece, des lettres de recommandation du tyran de Samos, pour le roi Amaſis. (Voyez Porphyre. *Vie de Pythag. Ed. de Kuſter.* page 10.) Saint Clément d'Alex. *Strom.* liv. 1. & St. Juſtin, *quæſt. ad ortod.* nous apprennent qu'il fut même obligé à ſon âge de ſe ſoumettre à l'humiliante cérémonie de la circonciſion. Il falloit donc pour apprendre quelque choſe en Egypte, beaucoup de patience, d'ardeur & de pénétration. Mais Pythagore qui ſentit combien leur réſerve myſtérieuſe donnoit de relief à leurs connoiſſances, profita de leur exemple dans la grande Grèce; & ſon charlataniſme à cet égard, très-ſcrupuleuſement imité par ſes diſciples, fit enſevelir ſon ſecret avec ſa ſecte, & priva la poſtérité des découvertes faites dans les ſciences par les Egyptiens.

» Or, continue M. L. R., ces ſortes de faits ne ſe devinent pas. » Ce ſavant a donc été réduit à de ſimples conjectures; auſſi convient-il, page 65, que ſon ſyſtême, n'eſt pas rigoureuſement démontré.

Le ſyſtême des Chinois offroit moins d'incertitude. Rameau nous a donné à la page 192 de ſon *code de muſique*, l'accord d'un inſtrument Chinois, que les ſavans regardent aſſez généralement, comme le type de leur échelle. Cet accord répond à celui de nos notes: ſol♯, la♯, ut♯, ré♯, mi♯; étant repréſenté par les vibrations des cordes ſonores. Mais M. L. R, prétend que les anciens, ne ſe ſervoient que du calcul des longueurs de ces mêmes cordes; ce qui renverſe les rapports précédents. De-là il s'enſuit, qu'il faut prendre en deſcendant, les intervalles que Rameau a pris en montant, c'eſt à-dire ſolfier: *ſol* ♯ *fa* ♯ *re* ♯ *ut* ♯ *ſi*, au lieu de *ſol* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *re* ♯ *mi* ♯ qui forme les mêmes intervalles, mais dans un ordre rétrograde.

Cela poſé, M. L. R. renverſe la gamme chinoiſe *ſol la ut re mi*, de cette manière, *ut re mi ſol la*. Il tranſpoſe cette derniere face en *ſol: ſol la ſi re mi*, & d'après ſon principe, ſolfie *mi re ſi la ſol*, qu'il regarde comme le complément diatonique de la lyre de Mercure, *mi ſi la mi*. Exemple:

Lyre de Mercure.	MI	SI LA	MI.
Pentacorde chinois.	MI *re*	SI LA *ſol*	MI.
Delà on va naturellement à l'eptacorde de Terpandre;	MI *re ut*	SI LA *ſol*	MI.
& enfin à l'octacorde de Pythagore;	MI *re ut*	SI LA *ſol fa*	MI.

auquel ce philoſophe ajouta dans la ſuite à l'aigu les trois ſons *ſa ſol la*; au graye les trois ſons *re ut ſi*, & la proſlambanomène *la*, pour fortifier l'impreſſion du mode de *la*. On eut donc le ſyſtême parfait des Grecs:

La ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la. (p. 14, 15, 16, ... 19.)

L'étendue du ſyſtême chinois eſt ſur l'inſtrument décrit par Rameau, d'une vingt-troiſième, c'eſt-à-dire, de trois octaves & un ton, exemple:

Sol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la.

Ce que M. L. R. tranſpoſe ainſi:

Sol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭: ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭: ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭ ſol la. Pourquoi cela? c'eſt que tous les ſyſtêmes des anciens dérivent de la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol*, &c.

Lyre de Mercure. *Si mi la*, par les longueurs des cordes. 3 4 9

Eptacorde. *Si mi la re ſol ut.* 1 3 9 27 81 243

Octacorde. *Si mi la re ſol ut fa.* 1 3 9 27 81 243 729

Donc la ſuite des quintes du ſyſtême grec doit compléter les demi-tons, c'eſt-à-dire, commencer où finit le ſyſtême grec, à *ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭ ut♭*.

Ces deux ſyſtêmes réunis donnent donc la ſuite des quintes: *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*, laquelle doit s'arrêter au douzième terme, parce que le treizième, *ut♭*, ne ſeroit point à l'octave du premier *ut*. (p. 31.)

Puiſqu'on ne peut plus rien ajouter à cette ſuite de quintes, ſans produire de fauſſes octaves, il s'enſuit donc que le ſyſtême des Grecs & celui des Chinois, ne ſont enſemble qu'un tout complet, un ſeul & même ſyſtême, ſi néceſſairement tel, qu'on ne ſauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, ſans détruire toute l'économie du plan qu'il préſente. (page 28.)

» Quant aux Chinois, dit M. L. Rouſſier (page 32.) ils ne ſauroient être regardés comme les inſtituteurs du ſyſtême que j'ai rapporté ſous leur nom. Car le huitieme terme, par lequel ils commencent ce ſyſtême, ſuppoſe naturellement l'exiſtence de tous les termes antérieurs à celui-ci.»

» A l'égard des Grecs, on ſait qu'ils n'ont été civiliſés que par les Egyptiens, & que c'eſt d'eux principalement, qu'ils ont reçu les premiers élémens des ſciences. En ſecond lieu, c'eſt un fait connu, que Pythagore alla s'inſtruire chez les prêtres d'Egypte. »

» Le vice du ſyſtême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes ſemblent toujours attendre d'autres ſons, font aſſez voir que ces deux ſinguliers ſyſtêmes, ne ſont chacun en particulier, que comme des débris d'un ſyſtême complet, que j'attribue aux Egyptiens. »

» Le ſeul nom de *lyre de mercure*, donné au ſyſtême *mi*, *fi*, *la*, *mi*, ce nom dis-je, indique aſſez ſenſiblement, que c'eſt parmi les Egyptiens, qu'il faut chercher l'origine de la progreſſion triple, vu que le ſyſtême n'en eſt que le réſultat. »

Cependant M. L. R. ajoute peu après. « Je dois avertir une fois, qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre choſe dans tout cet ouvrage, que les premiers inſtituteurs des principes de la muſique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces inſtituteurs. »

» Cet avertiſſement eſt un grand trait de prudence dans l'auteur : car aucun de ſes raiſonnemens, aucune de ſes preuves, n'établit ce qu'il s'eſt propoſé de prouver.

Rien ne prouve que les Grecs aient employé la progreſſion triple, dans la formation de leur échelle. Cela n'eut pas été poſſible dans le genre enharmonique d'Archytas, d'Eratoſthènes, de Didyme, ni de Ptolemée, dont les expreſſions numériques ſont :

Archytas. $\frac{28}{27} \times \frac{36}{35} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Eratoſthènes. $\frac{40}{39} \times \frac{39}{38} \times \frac{19}{15} = \frac{4}{3}$.

Didyme. $\frac{32}{31} \times \frac{31}{30} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Ptolémée. $\frac{46}{45} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} = \frac{3}{2}$.

Car ſi 36 fait partie de cette progreſſion, il ſera impoſſible d'y faire entrer 35, ni réciproquement. Il en eſt de même de 39 par rapport à 38, de 31 par rapport à 30, de 24 par rapport à 23, &c.

A l'égard des Egyptiens, s'ils ont donné dans des rêveries aſtronomiques, ce ne fut que dans les derniers temps, c'eſt-à-dire, lorſque les ſciences avoient déja été, non-ſeulement inventées, mais oubliées. Du temps de Strabon, on voyoit encore à Héliopolis, les vaſtes édifices qu'avoient autrefois occupés les fameux prêtres philoſophes & aſtronomes, mais il n'y en avoit pas un ſeul alors, & les ſciences n'y étoient nullement cultivées. (Voyez *Strabon*, l. v. 17.) Ce fut probablement dans ces temps d'ignorance que les Egyptiens, les Juifs & les Grecs s'occupèrent de ces propriétés numériques, & ſubſtituèrent un langage abſtrait & inintelligible aux ſaines idées de phyſique & de morale qui avoient rendu ſi célebres les anciens prêtres d'Egypte. M. L. R. rapporte lui-même, p. 73 de ſon mémoire, un paſſage de Dion Caſſius, qui frappe ſon ſyſtême par les fondemens *Id ab Ægyptiis haud ità dudum inſtitutum ad omnes homines dimanavit.* Il faut être auteur d'un ſyſtême pour prétendre l'appuyer par des citations qui diſent préciſément le contraire de ce qu'il s'agit de démontrer. C'eſt cependant ce que paroît vouloir faire M. L. R., par rapport à ce texte, qui eſt très-formel, & qui ſe rapporte parfaitement avec ce que l'hiſtoire nous apprend de la décadence des ſciences en Egypte.

Le voyage de Pythagore en Egypte ne forme aucune préſomption en faveur de cette contrée. N'avoit-il voyagé qu'en Egypte? n'avoit-il rien appris qu'en Egypte? On rapporte, dit Porphyre, p. 8, qu'il avoit appris les ſciences exactes chez les Egyptiens, les *Chaldéens* & les *Phéniciens*, car de temps immémorial, les Egyptiens ont été très-attachés à la géométrie : *les Phéniciens, aux nombres & aux proportions numériques*, & les Chaldéens à l'obſervation des mouvemens céleſtes. Il eſt donc plus probable qu'il a pris ſon ſyſtême numérique chez les Phéniciens, ou même chez les Hébreux, qu'en Egypte.

On ne peut pas non plus leur attribuer un ſyſtême muſical ſemblable à celui de M. L. R., d'après la prétendue lyre de Mercure : 1°. l'autorité de Boëce n'eſt pas préférable à celle de Diodore de Sicile qui ne donne que trois cordes à cette lyre (voyez *lyre*) & trois cordes diatoniques; mais à coup ſûr, elle n'eſt pas préférable à celle de Nichomaque qui ne dit rien de ce que dit prêter Boëce, l. v. c. 20, voyez leurs textes, au mot *Lyre*. Boëce ne donne que quatre cordes à cette lyre; Nichomaque lui en donne ſept. *Nichom.* liv. II, p. 29 2°. Les Egyptiens ne ſont pas les inventeurs des autres inſtrumens de muſique uſités chez les anciens. C'eſt aux Cappadociens qu'eſt due l'invention du nabion, aux Aſſyriens, celle du dichordon; aux Siciliens, celle de la phorminge, qui

Digitized by Google

eſt une eſpèce de cythare, & celle des crotales. La ſambuque eſt due aux Troglodites ; la flûte ou fiſtule aux Phrygiens.

Pour les Chinois, nous ne ſavons pas ſi l'inſtrument de Rameau repréſente leur véritable ſyſtême ; mais que cela ſoit ou non, très-certainement les cordes de cet inſtrument n'ont pas les rapports que leur aſſigne Rameau, *Mémoire*, p. 26. Leur véritable rapport eſt 6, 7, 8, 9, 10 ; cela eſt beaucoup plus ſimple ; cela eſt pris dans la gamme de la nature : *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*, *la*, *ut*, *re*, *mi*. Faites
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.
de *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, la lyre de Mercure ; de *mi ſol la ut re mi*, 5, 6, 7, 8, 9, 10, l'eptacorde, ou plutôt l'exacorde de Terpandre, auquel il aura ajouté une corde *fa* pour le rendre plus diatonique ; faites enfin de *ſol la ut re mi*, 6, 7, 8, 9, 10, le pentacorde chinois ; voilà une ſuite de ſyſtêmes bien liés, ſans tranſpoſition, ſans inverſion, ſans complication. Il n'eſt pas poſſible d'en trouver un plus ſimple, un plus cohérent, un plus harmonieux. Donc c'eſt celui de la nature ; donc c'eſt celui des premiers peuples policés.

Le temps ne me permet pas de rapporter, moins encore d'examiner dans cet article, les nombreuſes citations que l'auteur apporte en preuve de ce ſyſtême ingénieux. On verra, art. *Grèce*, qu'il s'en faut beaucoup qu'elles établiſſent ce qu'il avoit à prouver d'une manière péremptoire : on y verra que ce ſyſtême n'a qu'une ſimplicité apparente qui ne peut convenir au plus ancien des ſyſtêmes. On y verra, que ſi par ſon mémoire, M. L. R., s'eſt acquis la réputation d'un ſavant, il doit perdre par cet ouvrage celle d'harmoniſte, & de profond harmoniſte, qu'il avoit ſi bien méritée par ſon excellent *Traité des Accords*.

Le mémoire ſur la muſique des anciens eſt une ſavante production ; le traité des accords eſt un ouvrage judicieux : l'auteur préſente dans le premier, une théorie qui n'eſt appuyée ni ſur l'hiſtoire, ni ſur l'expérience ; dans le ſecond, il offre une théorie ſimple, & par là très-propre à diriger dans la pratique, les artiſtes les moins inſtruits. L'un enfin, ſera toujours naître la reconnoiſſance des muſiciens, l'autre ne peut qu'occaſionner à l'auteur des contradictions de la part des ſavans.

Cependant M. L. R. croit « qu'il ſeroit heureux que revenant aujourd'hui à ces mêmes proportions, les ſeules avouées de nos pères, nous nous trouvaſſions ainſi affranchis d'une multitude d'erreurs qui défigurent encore notre ſyſtême, & qu'on n'y vit plus que le principe ſi ſimple ſur leſquels les premiers maîtres des arts & des ſciences, les inſtituteurs des Grecs & du genre humain, avoient fixé la muſique parmi eux. »

Les nations chez leſquelles les ſciences ſe tranſplantent actuellement, pourront peut-être un jour exécuter ce projet. C'eſt dans cette vue, dit M. L. R., que je leur offre ce mémoire. »

Eſt-ce de l'Amérique que l'auteur entend parler ? Qu'il conſulte les muſiciens françois les plus inſtruits ou les plus habiles, tous lui diront que ſi les Canadiens ou les Penſylvains adoptoient une harmonie dont les tierces majeures ſeroient dans le rapport de 64 à 81, elle ſeroit excellente pour mettre en fuite, en cas d'attaque, les Hurons ou les ſauvages des montagnes bleues. (*M. l'abbé Feytou.*)

EGYPTIENS. (*Hiſtoire de la Muſique chez les*) On convient généralement que l'Egypte eſt une des premières contrées du globe où l'on ait cultivé les arts & les ſciences. L'architecture, par exemple, y fut connue dans des ſiècles ſi reculés, qu'Hérodote, le plus ancien hiſtorien de la Grèce, ne put jamais découvrir, dans ſes voyages en Egypte, l'époque de la conſtruction des pyramides, ni ſe procurer l'explication des hiéroglyphes qu'elles contenoient. Les débordemens du Nil, & la confuſion des terres qui en étoit la ſuite, rendoient néceſſaire aux *Egyptiens* la géométrie, dont ils paſſent pour les inventeurs. Toute l'antiquité avoue que Pythagore dut aux leçons de leurs Prêtres preſque toute ſa ſcience, & ſurtout celle de la muſique. Il eſt en effet naturel de ſuppoſer que les dimenſions harmoniques & géométriques des ſons, & les lois de leurs proportions réciproques furent inventées par ces anciens géomètres, qui avoient porté la ſcience du calcul à ſa plus haute perfection, long temps avant l'arrivée du ſage de Samos.

Il eſt vrai que Diodore de Sicile aſſure qu'il leur étoit défendu de cultiver la muſique, & qu'ils la regardoient non-ſeulement comme inutile, mais même comme nuiſible, & capable d'efféminer l'eſprit des hommes : mais on peut lui oppoſer le témoignage de Platon, qui avoit voyagé en Egypte, exprès pour s'inſtruire des arts & des ſciences qui y floriſſoient, & s'étoit attaché particulièrement à la muſique. Il dit dans un de ſes dialogues, qu'il n'étoit permis en Egypte d'offrir aux jeunes gens aſſemblés que de belles formes & une excellente muſique. On avoit fixé ce que devoient être ces formes & cette muſique ; elles ſeules étoient admiſes dans les temples, & il n'étoit permis à aucun artiſte, peintre, ſculpteur ou muſicien, d'y faire la moindre altération. « Cela eſt, ajoute ce grand philoſophe, dans le véritable eſprit d'une ſage légiſlation & d'un bon gouvernement. D'autres pratiques de ces peuples ſont peut-être blâmables ; mais rien de plus juſte que ce qu'ils ordonnent relativement à la muſique. C'eſt une choſe digne de remarque, qu'ils aient été capables de faire de ſi ſages lois ſur un objet de ce genre, & d'établir d'une manière fixe une mélodie capable de rectifier la perverſité de la nature. Ce n'a pu être l'ouvrage que de la Divinité, ou de quelque homme divin ; & l'on dit effectivement en Egypte

que cette muſique, conſervée depuis ſi long-temps, fut compoſée par Iſis, ainſi que la poéſie. »

Strabon dit auſſi que les enfans apprennent en même temps les lettres, les chants fixés par la loi, & certaine eſpèce de muſique établie par le gouvernement, excluſivement à toute autre.

Les Grecs qui ne renonçoient qu'à leur corps défendant, au mérite de toutes les inventions, attribuoient eux-mêmes aux *Egyptiens* celle de pluſieurs anciens inſtrumens de muſique, tels que la lyre triangulaire, la flûte-ſeule, la tymbale & le ſyſtre, inſtrumens que les prêtres avoient tant multipliés dans les cérémonies religieuſes, & qui étoient en général tellement en faveur chez les *Egyptiens*, qu'on appeloit ſouvent l'Egypte par dériſion, le pays des ſyſtres, comme on diſoit que la Grèce étoit gouvernée par la lyre.

Hérodote dit que les Doriens, l'un des plus anciens peuples de la Grèce, étoient originaires d'Egypte; & comme les trois plus anciens modes de la muſique grecque étoient le dorien, le phrygien & le lydien, il eſt probable que la colonie égyptienne, qui peupla cette province, y apporta la muſique & les inſtrumens de ſon pays. La profeſſion de muſicien étoit héréditaire en Egypte, comme toutes les autres profeſſions. Cette coutume fut imitée par les Hébreux, & Hérodote dit que les habitans de Lacédémone, qui étoient Doriens, reſſembloient aux *Egyptiens* leurs ancêtres, en ce que leurs muſiciens étoient tous de la même famille; leurs prêtres auſſi, comme ceux d'Egypte, apprenoient la médecine & à jouer des inſtrumens à cordes, en même-temps qu'ils étoient initiés aux myſtères de la religion.

La défenſe dont parle Diodore de Sicile, cet excellent & judicieux écrivain, quoique contradictoire avec ce qu'on vient de dire de la muſique & des muſiciens de l'Egypte, peut donc s'expliquer en diſant que l'étude de la muſique, dans les premiers temps, y avoit été aſſignée excluſivement aux prêtres, qui ne l'employoient que dans les occaſions religieuſes & ſolemnelles.

Les *Egyptiens*, dit Hérodote, qui avoit voyagé en Egypte plus de trois cents ans avant Diodore, & cent ans avant Platon, furent les premiers inventeurs des fêtes & des cérémonies en l'honneur des dieux. Il ne leur ſuffit pas de célébrer ces fêtes une fois l'année; ils ont pluſieurs époques fixées pour cet objet, particulièrement dans la ville de Bubaſte, où ils s'aſſemblent pour adorer Diane. Voici l'ordre qu'ils obſervent pour ſe rendre à ces cérémonies. Les hommes & les femmes s'embarquent enſemble en grand nombre; pendant le voyage quelques-unes des femmes battent ſur un tambourin, tandis qu'une partie des hommes joue de la flûte. Le reſte des deux ſexes chante & frappe des mains en même-temps: à chaque ville qu'ils rencontrent ſur leur paſſage, ils y arrêtent le vaiſſeau, & quelques femmes continuent leur muſique.

Il dit encore que dans les proceſſions d'Oſiris ou de Bacchus, des femmes égyptiennes portent les images du dieu, chantant ſes louanges, & précédées d'une flûte. Plus loin, en parlant des funérailles, il cite la coutume qu'avoient les *Egyptiens* de chanter le *chant de Linus*, tel que le chantoient les Phéniciens, les Cypriens, & d'autres nations, qui changeoient ce nom ſelon leurs différens langages. « Mais, dit-il, celui qu'ils honorent ainſi eſt évidemment le même que célèbrent les Grecs, & je dois avouer que parmi pluſieurs choſes que j'ai été très-ſurpris de trouver parmi les *Egyptiens*, je l'ai été d'autant plus de la connoiſſance qu'ils ont de Linus, qu'ils paroiſſent l'avoir célébré depuis un temps immémorial. Ils l'appellent du nom de *Maneros*, & diſent qu'il étoit fils unique du premier de leurs rois: mais étant mort à la fleur de ſon âge, les *Egyptiens* le pleurent encore par ce chant funèbre, qui eſt le ſeul morceau de ce genre qui ſoit connu en Egypte. »

Preſque tous les auteurs ont parlé de l'Egypte comme ſi le gouvernement, les coutumes, la religion, les lois & les arts y étoient reſtés toujours les mêmes à travers toutes les révolutions du temps & la viciſſitude des choſes. On auroit dû pourtant ſe ſouvenir que les *Egyptiens* furent à différentes époques, ſubjugués par différens peuples, qui durent apporter de grands changemens dans leur gouvernement, leurs uſages, & même dans leurs plaiſirs. Ils furent, après les Pharaons, conquis tour-à-tour par les Ethiopiens, les Perſes, les Grecs & les Romains. Du temps des Ptolémées, il ſemble qu'on ne cultivoit parmi eux d'autre littérature, d'autres ſciences, d'autres arts que ceux de la Grèce. Les jeux & les combats de muſique inſtitués par ces princes, étoient tous grecs d'origine, & ceux qui y paroiſſoient étoient preſque tous des muſiciens grecs.

Il eſt donc ſuffiſamment prouvé, que dès les temps les plus reculés la muſique fut d'uſage en Egypte. Il reſte même encore à Rome & à Thèbes dans la haute Egypte, des preuves de ſa haute antiquité qui paroiſſent inconteſtables.

Il n'y a point à Rome de monumens de l'art & de l'induſtrie humaine auſſi anciens que les obéliſques qui y furent apportés d'Egypte. Il y en a deux en particulier que l'on ſuppoſe avoir été élevés à Héliopolis, par Seſoſtris, près de quatre cents ans avant la guerre de Troyes. Ce fut Auguſte, qui après avoir réduit l'Egypte en province romaine, les fit apporter à Rome: l'un fut placé dans le cirque, & l'autre dans le champ de mars. Ce dernier, le plus grand de tous ceux qui furent tranſportés d'Egypte, fut renverſé & briſé durant le ſac & l'incendie de Rome, par le connétable de Bourbon, en 1527, & il eſt encore giſſant dans le *Campo Marzio*.

Digitized by Google

Parmi un grand nombre d'autres figures, on y voit repréſenté un inſtrument de muſique, très-reſſemblant au *Colaſcione* (eſpèce de guitare) qui eſt encore en uſage dans le royaume de Naples. Le manche en eſt fort long & garni de deux clefs qui prouvent qu'il n'étoit monté que de deux cordes, mais qui, de quelque manière qu'elles fuſſent accordées l'une avec l'autre, pouvoient fournir un grand nombre de notes, puiſqu'elles étoient tendues ſur un manche, forme que n'a jamais eue aucun des inſtrumens grecs dont on a pu retrouver la repréſentation ou la deſcription.

Cet inſtrument ſuffit pour atteſter, non-ſeulement que la muſique fut cultivée par les *Egyptiens* dès la plus haute antiquité, mais qu'ils avoient trouvé le moyen d'étendre leur échelle en multipliant les ſons d'un petit nombre de cordes, par les procédés les plus ſimples & les plus commodes. Proclus dit que les *Egyptiens* conſignoient tous les évènemens ſinguliers & les inventions nouvelles ſur des colonnes & des piliers de pierre. Si donc ce grand obéliſque fut, comme on le dit, élevé à Héliopolis du temps de Seſoſtris, cela fixe en quelque manière l'époque où fut inventé cet inſtrument à deux cordes.

Hermès, Toth, ou l'ancien Mercure Triſmegiſte, l'ame des conſeils du grand Oſiris, l'inventeur de l'écriture, de l'harmonie du langage, de l'aſtronomie, des rits & des cérémonies religieuſes, &c. le fut auſſi de la lyre à trois cordes. Ce nombre faiſoit alluſion aux trois ſaiſons de l'année; car on ne comptoit alors que trois ſaiſons, non-ſeulement en Egypte, mais même chez les anciens Grecs. La corde la plus grave répondoit à l'hiver, la moyenne au printemps; & l'aiguë à l'été. Voici qu'elle fut, ſuivant Apollodore, l'origine de cette invention. Le Nil, après une de ſes plus fortes inondations, laiſſa ſur la terre en ſe retirant, un grand nombre d'animaux morts, & entre autres une tortue. La chair en fut bientôt deſſéchée & conſumée par le ſoleil: il ne reſta plus dans l'écaille que les nerfs & les cartilages, que la contraction & la deſſiccation rendirent ſonore. Mercure, ſe promenant ſur le bord du Nil, heurta du pied cette écaille de tortue, & fut ſi agréablement ſurpris du ſon qu'elle rendit, que cela lui fournit la première idée de la lyre. Il donna donc à cet inſtrument la forme d'une tortue, & la monta avec des nerfs deſſéchés d'animaux, qui reſſembloient à nos cordes de boyau.

Quelque ancienne & quelque honorable que ſoit cette origine des inſtrumens à deux & à trois cordes, que l'on peut à juſte titre attribuer à l'Egypte, la flûte ſeule, ou le *Monaulos*, qu'on lui attribue auſſi, paſſe pour être encore plus ancienne que la lyre. Les *Egyptiens* l'appeloient *Photinx*, ou flûte courbe. Sa forme étoit celle d'une corne de bœuf, comme on le voit par pluſieurs pierres, médailles, ou reſtes de ſculptures antiques. Apulée, en parlant des myſtères d'Iſis, décrit non-ſeulement la forme de cet inſtrument, mais la manière de le tenir. « Enſuite venoient, dit-il, les joueurs de flûte conſacrés au grand Sérapis, qui répétoient avec un tuyau recourbé, appliqué à leur oreille droite, le chant uſité dans leur temple. » Toutes les peintures qui ſubſiſtent de cet inſtrument, prouvent qu'il reſſembloit tellement à une corne véritable, qu'en atteſtant ſa haute antiquité, elles ſont croire, non-ſeulement que les premiers inſtrumens de ce genre furent faits à l'imitation des cornes des animaux, mais que ce furent des cornes même qui furent long-temps employées comme inſtrumens de muſique.

Il eſt aiſé de prouver que les *Egyptiens* en avoient d'autres plus ſuſceptibles de variété & de perfection que ceux dont nous venons de parler, à une époque où le reſte du monde connu étoit encore plongé dans une profonde barbarie.

Thèbes ou Dioſpolis, c'eſt-à-dire, la ville de Jupiter, dans la haute Egypte, fut bâtie, ſelon la chronologie de Newton, par Oſiris lui-même, & dédiée à ſon père Ammon, nom *Egyptien* de Jupiter. Les débris admirables de cette ville, peut-être la plus ancienne du monde, ſubſiſtent encore. Pococke y a vu les reſtes du magnifique tombeau d'Oſymandias, décrit avec tant de détail par Diodore de Sicile, & parmi tant d'autres objets de curioſité & de ſurpriſe, il a remarqué que les voûtes des chambres de cette immenſe ſépulture ſont ornées de ſculptures & ſurtout d'*inſtrumens de muſique*. Or, comme cet Oſymandias régnoit, ſuivant Diodore de Sicile & d'autres auteurs, pluſieurs ſiècles avant Seſoſtris, qui régnoit lui-même 1485 ans avant J. C., on peut donner près de 4000 ans d'antiquité à ces repréſentations des inſtrumens de muſique alors connus & cultivés en Egypte.

La harpe étoit un des principaux, & l'on auroit peine à ſe perſuader que dans des temps ſi reculés, elle eut été portée ſi loin pour la forme & pour l'étendue, ſi l'on n'en trouvoit la preuve dans le témoignage d'un voyageur auſſi éclairé que véridique; on a vu à l'article *Abyſſins*, l'extrait d'une lettre de M. Bruce au docteur Burney. La fin de ce te même lettre cont ent les détails ſuivans.

Derrière les ruines de l'ancienne Thèbes, tirant un peu vers le N. O., eſt un grand nombre de montagnes, où ſont creuſées d'immenſes cavernes, tombeaux des premiers rois de Thèbes, ſi l'on en croit la tradition. La plus conſidérable de ces montagnes, contient un large ſarcophage de granit, dont le couvercle ſeul eſt briſé. A l'entrée du paſſage qui conduit dans la chambre où eſt le ſarcophage, ſont deux panneaux, un de chaque côté. Sur l'un eſt moulé dans le ſtuc même, un ſcarabée Thébain, qu'on ſuppoſa avoir été l'emblême de l'immortalité, & ſur l'autre un crocodille. A l'extrémité de ce paſſage, à gauche, on

Digitized by Google

voit un homme jouant de la harpe, peint à freſque, & conſervé tout entier.

Cet homme eſt vêtu d'un habit ſemblable à cette eſpèce de chemiſe que portent encore les femmes en Abyſſinie, & les hommes dans la Nubie, & qui lui deſcend juſqu'aux pieds. Une deſcription plus détaillée ſeroit ici ſuperflue. Le peintre, ſelon M. Bruce, paroit avoir été auſſi habile qu'aucun de nos peintres modernes. Il a ſur-tout repréſenté l'action du muſicien, de manière qu'on ne puiſſe jamais s'y méprendre; ſa main gauche ſemble employée, dans la partie ſupérieure de l'inſtrument, à former avec les notes les plus hautes, une ſorte d'arpège; tandis que ſe baiſſant en avant, il ſemble avec la main droite, commencer par les cordes les plus baſſes, & prêt à monter avec l'exécution la plus rapide. Cette action, ſi bien rendue par un artiſte indifférent, prouve qu'elle étoit dès-lors très-commune; que les mains étoient déjà fort agiles ſur cet inſtrument, & que par conſéquent l'étude & l'intelligence de la muſique étoient fort répandues.

Cette harpe qui paroît avoir environ ſix pieds & demi de hauteur, ſemble poſer en équilibre ſur ſa baſe, & avoit beſoin que le muſicien la ſoutienne pour y demeurer ferme. Elle a treize cordes, dont la longueur, ainſi que la force & la liberté avec leſquelles il paroit qu'elles étoient touchées, prouvent qu'elles étoient autrement faites que celles de la lyre. Elle eſt d'une forme plus élégante que la harpe triangulaire des Grecs. Il manque à ſa forme la pièce de devant, parallèle à la plus longue corde, ce qui doit avoir rendu le ſon plus parfait, mais l'inſtrument plus foible & plus difficile à tranſporter.

La table, ou la partie ſonore, eſt compoſée de quatre pièces de bois fort minces, jointes enſemble en forme de cône, c'eſt-à-dire, en s'élargiſſant vers le bas: enſorte qu'à meſure que la longueur des cordes augmente, la capacité de ce bois ſonore dans lequel le ſon doit onduler, augmente auſſi toujours en proportion.

Outre que tous les principes ſur leſquels cette harpe eſt conſtruite, ſont auſſi raiſonnables qu'ingénieux, la partie de l'ornement en eſt exécutée dans la dernière perfection. Le fond ou la baſe & les côtés de l'inſtrument, ſemblent avoir été incruſtés ou marquetés en ivoire, en écaille de tortue, en nacre de perles, production ordinaire des mers & des déſerts voiſins de cette contrée. Il ſeroit impoſſible, même aujourd'hui, de finir un inſtrument avec plus de goût & d'élégance.

Cet inſtrument doit être regardé comme l'ancienne harpe Thébaine, avant & pendant le règne de Séſoſtris, qui embellit la ville de Thèbes, & qui le fit ſans doute peindre en cet endroit, ainſi que les autres figures qui ornent le ſépulcre de ſon père, comme un monument de la ſupériorité que les *Egyptiens* avoient alors en muſique ſur toutes les nations barbares qu'il avoit connues ou conquiſes.

La harpe qui approche le plus de cette antiquité, eſt repréſentée ſur un bas-relief, à Ptolémaïs, ville bâtie par Ptolémée Philadelphe. Elle a quinze cordes, ou deux octaves complètes; mais l'addition de ces deux notes a occaſionné celle d'une pièce de devant qui manque à l'autre harpe, enſorte que la forme de cette dernière eſt triangulaire, comme celle des harpes modernes.

La baſe de celle qui eſt repréſentée à Thèbes eſt ornée d'un ſphynx, celle de Ptolémaïs eſt arrondie en tête de bélier: ſon origine étoit ſans doute égyptienne, car on n'a trouvé dans aucun monument de l'ancienne Grèce, aucune harpe avec un pareil nombre de cordes.

La plûpart des inſtrumens qui étoient d'uſage en Abyſſinie, l'étoient auſſi en Egypte, ſur-tout le ſiſtre, le tambourin & la lyre, que les Abyſſins eux-mêmes avouoient tenir des *Egyptiens*. (Voyez *Abyſſins*.) Ce dernier inſtrument porte dans ſa forme & dans les matières dont il étoit compoſé, la preuve de ſon extrême antiquité. « L'homme, dans ſon état primitif, dit encore M. Bruce, étoit chaſſeur & pêcheur, & l'inſtrument le plus ancien eſt ſans doute celui qui participe le plus de cet état. La lyre compoſée de deux pièces principales, doit l'une aux cornes d'un animal, l'autre à l'écaille d'un poiſſon (la tortue.) » La lyre eſt donc probablement le premier inſtrument connu des *Egyptiens*. « Nous avons vu plus haut, qu'ils en attribuoient l'invention à leur dieu Thot; & il s'écoula ſans doute bien des ſiècles avant que de cette forme groſſière, elle parvint à celle que d'anciens monumens atteſtent qu'elle eut dans les beaux jours de l'Egypte.

Les arts nés & perfectionnés de ſi bonne heure chez cette nation, y fleurirent ſans doute tant qu'elle reſta libre, ou ſoumiſe à ſes rois naturels. Mais depuis que Pſammétite, le dernier de ces rois, fut vaincu par Cambyte, 525 ans avant J. C., elle fut toujours ſoumiſe à un joug étranger; les ſciences & les arts y diſparurent, ou du moins ceſſèrent en quelque ſorte d'être indigènes. En effet, les Ptolémées ſemblèrent les faire renaître, & principalement la muſique; mais ſous leurs règnes tous les arts venoient de la Grèce, tous les profeſſeurs étoient grecs. Les *Egyptiens* avoient perdu juſqu'à la trace des inventions ingénieuſes de leurs ancêtres; ils n'avoient pour tous livres que des hiéroglyphes, que depuis long-temps, ils n'entendoient plus eux-mêmes.

Sous ces princes, preſque tous cruels, mais voluptueux & magnifiques, qui appelèrent à Alexandrie de toutes les parties du monde, les ſavans & les artiſtes les plus diſtingués, on ne peut douter que la muſique ne fut très-encouragée. Athénée, dans ſa deſcription d'une fête célèbre de Bacchus, donnée par Ptolémée Philadelphe, dit que

Digitized by Google

le chœur étoit compoſé de plus de ſix cents muſiciens, & qu'il y avoit dans ce nombre trois cents joueurs de cythare.

Le ſeptième Ptolémée, fameux par ſon embonpoint & par ſa cruauté, ayant mis à mort un grand nombre des habitans d'Alexandrie, & banni tous les autres, attachés à ſon frère, ſur qui il avoit uſurpé la couronne, remplit ſes états de grammairiens, de philoſophes, de géomètres, de maîtres d'école, de médecins, de peintres, de *muſiciens*, & c. qui n'ayant d'autre moyen de ſubſiſtance que leur travail, contribuèrent beaucoup à répandre dans toute l'Egypte le goût des ſciences & des arts. (*Athénée*, liv. IV.) Cette époque eſt peut-être celle où, ſuivant le même auteur, la pratique de la muſique devint ſi commune en Egypte même parmi le peuple, qu'il n'y avoit pas un payſan ou laboureur aux environs d'Alexandrie, qui ne ſût non-ſeulement jouer de la lyre, mais qui ne fût même en état d'être un fort bon maître de flûte.

Le père de Cléopâtre, & le dernier des Ptolémées, avoit pris le titre d'*Auletès*, ou joueur de flûte, de ſon goût pour cet inſtrument. Strabon dit en effet qu'au milieu de toutes ſes débauches, ce roi s'appliqua d'une manière particulière à jouer de la flûte. Il avoit une telle opinion de ſon talent, qu'il inſtitua des combats de muſique dans ſon palais, & qu'il oſa y diſputer publiquement le prix avec les premiers muſiciens de ſon temps. Comme l'habillement des joueurs de flûte, chez les anciens, étoit particulier à cette profeſſion, ce prince s'étoit ſoumis à porter la robe, les brodequins, la couronne, le voile, & même la courtoie ou le bandage des flûteurs, comme on peut le voir par une améthyſte d'une valeur ineſtimable, appartenante au roi, que l'on ſuppoſe avoir été gravée par l'ordre de Ptolémée lui-même, & avoir été portée par lui, pour ſe faire ſa vanité de muſicien.

Tel fut en Egypte l'état floriſſant de la muſique & des autres arts, juſqu'à la captivité de Cléopâtre, événement qui termina l'empire & l'hiſtoire des *Egyptiens*.

Quant au ſyſtême de leur muſique, ce qu'il a d'extrêmement remarquable, c'eſt qu'ayant fait correſpondre leur échelle, compoſée de ſept ſons, à l'ordre des ſept planètes, ils attribuèrent chacun de ces ſons et chacune de ces planètes à un jour, & que de la ſérie de ces ſept jours, combinée avec celle des planètes & des ſons, ils formèrent la ſemaine : qu'ainſi l'établiſſement de la ſemaine, tranſmiſe par les *Egyptiens* aux nations Européennes, eſt une inſtitution muſicale.

Les ſons de leur échelle répondoient aux notes de la nôtre, ainſi diſpoſée : *ſi ut re mi fa ſol la*, & leur correſpondance avec les ſept planètes étoit établie dans l'ordre ſuivant.

Si ut re mi fa ſol la
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

L'hiſtorien Dion a pu paroître obſcur lorſqu'il dit, liv. 37, que les *Egyptiens*, en attribuant ou faiſant correſpondre une planète à chacun des jours de la ſemaine, les avoient diſpoſés de quatre en quatre, pour former cette conſonnance qu'on appelle *quarte* (*harmoniam eam quæ* Diateſſaron *vocatur.*) Voici l'explication de ce paſſage.

Si l'on forme des ſons ci-deſſus, en commençant par *ſi*, un ordre de quartes, en joignant à chacun la planète qui lui correſpond, on aura d'une part une ſuite de conſonnances, qui étoit le fondement de l'échelle Egyptienne, & de l'autre une ſuite de jours, qui compoſe la ſemaine telle que les *Egyptiens* l'ont inſtituée. Ainſi en diſant que les planètes correſpondantes à chacun des jours de la ſemaine étoient diſpoſées de quatre en quatre, pour former la conſonnance de quarte, Dion avoit égard aux notes ou ſons qui, dans le ſyſtême *Egyptien*, étoient liés à chaque planète.

Dans la ſemaine Egyptienne le *ſi*, ou Saturne, répondoit au premier jour, qui eſt notre ſamedi ; le *mi*, ou le Soleil, au ſecond jour ; le *la*, ou la Lune, au troiſième ; ainſi de ſuite, comme dans l'exemple ſuivant, ou en répétant pluſieurs fois les ſons de l'échelle précédente, on trouve toutes les quartes qui conſtituent la ſemaine.

SAMEDI. DIMANCHE. LUNDI.
Si ut re Mi fa ſol LA.
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

MARDI MERCREDI.
ſi ut RE mi fa SOL la.
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

JEUDI VENDREDI
ſi UT re mi FA ſol la.
Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.

C'eſt dans cette ſuite de conſonnances, *ſi*, *mi*, *la*, *re*, *ſol*, *ut*, *fa*, repréſentée par les planètes qui correſpondent aux jours de la ſemaine, que les *Egyptiens* ont voulu dépoſer les principes fondamentaux de leur échelle, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des ſons qui la compoſent. (Voyez les détails et les développemens de ce ſyſtême dans le *mémoire ſur la muſique des anciens*, par M. l'abbé Rouſſier). (1).

Parmi les *Egyptiens* modernes il n'y a pas plus de veſtiges de cette doctrine muſicale qu'il n'y en a des autres ſciences dont les anciens *Egyptiens* furent les inventeurs. Mais ce peuple eſt toujours paſſionné pour la muſique : il a non-ſeulement des muſiciens & des muſiciennes qui chantent & accompagnent ſur des inſtrumens des morceaux adaptés aux différentes circonſtances où on les emploie, mais des femmes *improviſatrices*, que quelques voyageurs égalent à celles d'Italie, ſans doute lorſque celles-ci ne ſont pas des *Corilla*. Voici ce qu'en dit Savary dans ſes Lettres ſur l'Egypte. On l'accuſe, peut-être avec quelque raiſon, d'avoir embelli ce tableau.

« L'Egypte, ainſi que l'Italie, poſsède des *impro-*

(1) L'ordre alphabétique a fait placer avant cet article celui de M. l'abbé Feytou, qu'il faudroit lire le dernier.

virtuoses. On les appelle *almé*, savantes. Une éducation plus soignée que celle des autres femmes leur a mérité ce nom. Elles forment une société célèbre dans le pays. Pour y être reçue, il faut avoir une belle voix, bien posséder sa langue, connoître les règles de la poésie, & pouvoir sur le champ composer & chanter des couplets adaptés aux circonstances. Les almés savent par cœur toutes les chansons nouvelles. Leur mémoire est meublée des plus jolis contes & des plus beaux *moals*, chants Elégiaques, où l'on pleure la mort d'un héros ou les malheurs de l'amour. Il n'est point de fêtes sans elles, point de festin dont elles ne fassent l'ornement. On les place dans une tribune, d'où elles chantent pendant le repas. Elles descendent ensuite dans le sallon, & y forment des danses qui ne ressemblent point aux nôtres. Ce sont des ballets pantomimes par lesquels elles représentent des actions de la vie commune. Les mystères de l'amour leur en fournissent ordinairement les scènes.... Le son de la flûte, des castagnettes, du tambour de basque & des cymbales règle leurs pas, & presse ou ralentit la mesure. Des paroles propres à ces sortes de scènes les animent encore. Elles paroissent dans l'ivresse. Ce sont des bacchantes en délire. C'est alors qu'oubliant toute retenue, elles s'abandonnent entièrement au désordre de leurs sens; c'est alors qu'un peuple peu délicat, & qui n'aime rien de voilé, redouble ses applaudissemens.

Les almés sont appellées dans tous les harem. Elles apprennent aux femmes les airs nouveaux: elles racontent des histoires amoureuses, & déclament en leur présence des poëmes d'autant plus intéressans, qu'ils offrent le tableau vivant de leurs mœurs. Elles les initient aux mystères de leur art, & les instruisent à former des danses lascives....

Dans le chant, la nature seule est leur guide; je les ai entendu chanter des airs gais, dont la mesure étoit vive & légère comme celle de quelques unes de nos ariettes; mais c'est dans le pathétique que se déploie tout leur talent. C'est lorsqu'elles déclament un *moal*, sur le mouvement de la romance, que la continuité des sons tendres, touchans & plaintifs, inspire une douce mélancolie, qui s'augmente insensiblement, & se change en larmes d'attendrissement. Les Turcs eux-mêmes, les Turcs ennemis de tous les arts, passent des nuits à les entendre.

Quelquefois deux personnes chantent ensemble, mais toujours à voix égales. Il en est de même d'un orchestre, où tous les instrumens jouant à l'unisson exécutent la même partie. Les accompagnemens ne sont faits que pour les peuples éclairés, qui, en même tems que la mélodie flatte leur oreille, veulent que leur esprit soit occupé par la justesse & la perfection des accords. Au contraire, les nations dont la sensibilité est plus exercée que l'entendement, peu capables de saisir les charmes de l'harmonie, n'aiment que les sons simples, dont la beauté va droit à l'ame, sans que l'on ait besoin de réflexion pour la sentir.

Les almés assistent aux cérémonies de mariage, et marchent devant la mariée en jouant des instrumens. Elles figurent aussi dans les enterremens, & accompagnent le convoi en chantant des airs funèbres. Elles poussent des gémissemens, se répandent en lamentations, & offrent tous les signes de la douleur & du désespoir. Elles se font payer fort cher, & ne vont guères que chez les grands seigneurs & les gens riches.

Le peuple a aussi ses almés. Ce sont des filles du second ordre, qui tâchent d'imiter les premières. Elles n'ont ni leur élégance, ni leurs graces, ni leurs connoissances. On en trouve par tout. Les places publiques & les promenades qui environnent le grand Caire en sont remplies. Comme la populace a besoin d'images encore plus fortement empreintes, la décence ne permet pas de dire jusqu'où elles portent la licence de leurs gestes & de leurs postures.... Les bayadères de l'Inde sont des modèles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egyptiennes, &c.

Peut-être les gens qui ont voyagé au Caire, & qui reprochent à Savary d'avoir exagéré les charmes & les talens des premières almés dont il parle, n'y ont-ils vu que les dernières. Il ne savoit pas la musique, mais il y étoit fort sensible. Il y a beaucoup de justesse dans ce qu'il dit de la musique à l'unisson, la seule que l'on connoisse, & que l'on ait peut-être jamais connue en Egypte & dans tout l'Orient.

(*M. Ginguené.*)

† ELA FA. C'est la dénomination que donnent au *mi b* les peuples qui solfient encore par les muances. Ils appellent aussi *Ela fa* le ton de *mi b*. Cors en *Ela fa*, &c. (Voyez *Esimi.*) (*M. Framery.*)

ELEGIAQUE. Nome, ou air de flûte triste & plaintif. (*M. de Castilhon.*)

ÉLÉGIE. Sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

(*J. J. Rousseau.*)

ÉLÉPHANTINE. Flûte inventée par les Phéniciens. On conjecture qu'elle étoit d'ivoire, & que c'est delà que lui vient le nom d'*Eléphantine*.

(*M. de Castilhon.*)

ÉLÉVATION. *f. f. Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible & s'appelle proprement *levé*: c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu. (*J. J. Rousseau.*)

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez *Chanson.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ELLYPSE. La musique a ses *ellypses* aussi bien que

que la grammaire ; c'eſt-à-dire, qu'on omet ſouvent des notes, & même des accords, dans une phraſe harmonique ; mais pour que cela ſe paſſe ſans trop de dureté, il faut que l'*ellypſe* ſoit telle qu'il n'y ait aucun doute ſur l'accord ou la note qui la forme.

Il y a donc deux ſortes d'*ellypſes* en muſique, 1°. *ellypſe dans l'harmonie* ; lorſqu'on omet un ou pluſieurs accords.

2°. *Ellypſe dans la mélodie* ; lorſqu'on omet une note dans le chant d'une partie.

L'*ellypſe* dans l'harmonie a ſouvent lieu ; quand elle eſt employée à propos, elle produit un très grand effet ; il eſt preſque impoſſible de donner des règles de la manière de pratiquer les *ellypſes*, parce qu'elles ſont des exceptions aux règles ; en général lorſque l'*ellypſe* n'eſt que d'un accord, & que d'ailleurs l'harmonie eſt régulière, on peut toujours la pratiquer. (Voyez des *Ellypſes* dans l'harmonie, *planches de Muſique*, *fig.* 148.)

On voit dans cet exemple que l'accord de la tonique *ut* a été ſauté, & qu'on a pris d'abord celui de la nouvelle dominante-tonique *ré*. Cette *ellypſe* eſt une des plus frappantes, quoiqu'une des plus uſitées, parce que la ſeptième *fa* de l'accord de dominante-tonique ſur le *ſol*, au lieu de ſe ſauver régulièrement, monte d'un ſemi-ton mineur, & devient note ſenſible.

L'*ellypſe* dans la mélodie arrive lorſqu'on omet une note du chant, & qu'à ſa place on fait une pauſe ; ordinairement la note qui ſuit la pauſe ou l'*ellypſe* eſt diſſonante, & la rend plus piquante. (Voyez l'*Ellypſe* dans la Mélodie, *fig.* 149.)

(M. *de Caſtilhon.*)

ELYME. *ſ. f.* Athénée penſe que la flûte appellée *élyme* n'étoit autre que la flûte Phrygienne. Il rapporte encore que l'*élyme* inventée par les Phrygiens, ſuivant Juba, avoit été ſurnommée *Sajtalienne* à cauſe de ſa groſſeur, ſemblable à celle des Sajtales des Laconiens. (Voyez *Sajtale.*) On trouve auſſi dans le *traité de Tibiis veter.*, par Bartholin, qu'Héſychius appelle *élyme* la partie de la flûte à laquelle tenoit la glotte.

On appelloit encore *flûte Bérécynthienne l'élyme*, en ſuppoſant que ce ſoit la même que la Phrygienne, à cauſe de Bérécynthe, mont & ville de Phrygie ; & comme l'on y ajoutoit au bas une corne, (voyez *Flûte.*) les Grecs l'appeloient encore *Keras*, & *Keraules* ceux qui en jouoient. Peut-être pourtant le Keras étoit un autre inſtrument. (Voyez *Kereu.*)

Au reſte, Pollux nous apprend que l'on faiſoit l'*élyme* de buis.

(*M. de Caſtilhon.*)

EMBATERIE. *ſ. f.* Nom d'une marche des Lacédémoniens, qui s'exécutoit ſur des flûtes propres à cet effet, & qui probablement étoient des flûtes *embaté ennes.* (Voyez *Embaté ienne.*) L'*embaterie* ſervoit à régler les pas des ſoldats, quand ils marchoient à l'ennemi.

Cette marche étoit certainement à deux tems, & ne changeoit point de meſure, comme tous les autres airs des Grecs, qui changeoient de meſure, ſuivant que le rhythme des paroles l'exigeoit. Car ce n'eſt qu'avec beaucoup de peine qu'on peut parvenir à marcher régulièrement, en réglant ſes pas ſur un air d'un mouvement à trois tems, & il eſt impoſſible que pluſieurs hommes puiſſent marcher uniformément en changeant de pas, comme il le faut, quand la meſure change. Cette marche étoit encore d'un mouvement grave & poſé, car l'on ſait que les Lacédémoniens étoient de tous les peuples ceux qui marchoient avec plus de gravité à l'ennemi.

(*M. de Caſtilhon.*)

EMBATÉRIENNE. Eſpèce de flûte des Grecs, dont, au rapport de Pollux, ils ſe ſervoient en voyageant, apparemment pour rendre le chemin moins pénible & moins ennuyeux.

Cette flûte, ſurnommée *embaſi enne*, propre à la marche, pourroit bien être celle ſur laquelle les Lacédémoniens exécutoient leur marche, appelée *embaterie.* (Voyez *Embaterie.*)

(*M. de Caſtilhon.*)

EMMÈLE. *adj.* Les ſons *emmeles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincts, chantante & appréciable, qui peuvent donner une mélodie. (Voyez *Ecmèle.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EMPLOI. *Double emploi, triple emploi ; quadruple emploi* I. Il y a dans la gamme diatonique *ut re mi fa ſol la ſi ut*, trois notes, *ut*, *fa*, *ſol*, qui portent l'accord parfait majeur, auxquelles on peut, ſans ſortir du ton, ajouter une ſixte ; *ut mi ſol la ; fa la ut re ; ſol ſi re mi.* Il y a auſſi dans la même gamme trois notes, *re*, *mi*, *la*, qui portent l'accord parfait mineur, & qui peuvent, ſans ſortir du mode, porter la ſeptième ; *re fa la ut* ; *mi ſol ſi re* ; *la ut mi ſol* : or le renverſement de ces ſeptièmes donne les accords de ſixte-quinte *fa la ut re ; ſol ſi re mi ; ut mi ſol la.* Donc, ſoit qu'on regarde l'accord de ſixte-quinte comme direct, ou comme renverſé de la ſimple-ſeptième, on aura toujours dans un ſeul mode (je parle dans le ſyſtême de Rameau) trois accords de ſixte, l'un ſur la tonique, l'autre ſur la quatrième note du ton, l'autre ſur la cinquième.

Ces trois accords ont à peu-près la même forme, mais ils n'ont ni les mêmes rapports, ni les mêmes fonctions.

L'accord *ut mi ſol la* (je me ſuppoſe toujours en *ut*)

eſt un accord de *ſixte ajoutée*, réputé conſonnant dans le ſyſtême moderne, & comme tel il n'eſt aſſujetti à aucune préparation ni à aucune ſalvation. Cependant à cauſe de la ſixte, qui dans ce ſyſtême forme une ſeconde ſur le *ſol*, l'accord de ſixte ajoutée ne peut être employé à la fin d'une phraſe harmonique. Dans le ſyſtême naturel, le *la* de l'accord *ut mi ſol la* forme une conſonnance non-ſeulement avec *ut*, mais avec *ſol*. Les rapports harmoniques de cet accord ſont ceux de l'accord parfait naturel, *ut mi ſol ut*; 4, 5, 6, 7. Dans ces rapports, il ne diffère en rien de l'accord parfait; comme lui, il termine la phraſe harmonique de la manière la plus complète. (Voyez *ſixte-ajoutée.*)

L'accord *ſa la ut re* eſt un véritable accord de *ſixte-ajoutée* en *ſa*; mais en *ut*, c'eſt un accord *impair diſſonant*, dans les rapports 21, 27, 33, 36, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 12. Le dernier terme interrompt, comme l'on voit, la progreſſion impaire, 7, 9, 11. Pour rendre à cet accord ſa conſonnance naturelle, il faut le prendre totalement dans cette progreſſion: *re ſi ſa la ut*; 9, 15, 21, 27, 33; ou 3, 5, 7, 9, 11; ce qui, en cetranchant le *ſi*, forme un accord, non de ſeptième, mais de quatorzième; *re ſa la ut*; 3, 7, 9, 11; lequel ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte (voyez la table de la *génér. harmon.* col. III. IV.) ſur *ut mi la ut*. Le *ſa* harmonique de l'accord *ſa la ut re* eſt vingt-unième harmonique d'*ut*, & ſeptième harmonique de *ſol*; c'eſt donc un *mi* *, & non pas un *ſa*. Cet accord ne doit donc pas être porté par la quatrième note de la gamme diatonique d'*ut*, mais par la ſixième note chromatique du même ton. Cet accord ne peut donc être appelé de *ſous-dominante*, que lorſqu'il ſe réſout ſur l'accord *ſol ſi re*, par un mouvement fondamental d'octave, *ſol ſol*; 3, 6; mais alors on eſt dans le mode de *ſol*.

L'accord *ſol ſi re mi* eſt un *accord mixte*, que M. L. Rouſſier, *Traité des Accords*, p. 55, appelle accord de *grande-ſixte*, & qu'il dérive ſans néceſſité de la ſimple ſeptième; c'eſt-à-dire, qu'au lieu de prendre l'accord *ſol ſi re* dans l'harmonie de *ſol*, dans la troiſième colonne, on l'a pris dans l'harmonie d'*ut*, dans la première colonne, & qu'on lui a ajouté un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*. (Voyez *Fondamental. Accord Fondamental.*) Un tel accord ne peut ſe réſoudre ſans ſortir du mode, que par un mouvement fondamental d'octave: *ſol ſi re mi*; *ſol ut re mi*; ou *mi re ſol ſi*; *ſol mi ſol ut*, col. I & II. Rameau ne fait point mention de cet accord de ſixte-quinte par rapport au *double emploi.*

Si l'on prend l'un pour l'autre un de ces trois accords, c'eſt-à-dire, ſi après avoir préparé, par exemple, l'accord *ſol ſi re mi*, comme accord de dominante-tonique, on le fait ſauver comme accord de ſixte-ajoutée, ou de ſous-dominante, on aura fait un *double-emploi* de l'accord *ſol ſi re mi*: or puiſqu'il y a dans chaque mode trois accords compoſés à peu près des mêmes intervalles, que l'accord *ut mi ſol la* ſeroit exprimé en *ſol* par les notes *ſol ſi re mi*, & en *ſa* par *ſa la ut re*, & réciproquement, il s'enſuit donc que le même accord peut ſucceſſivement faire trois fonctions, celle de tonique, celle de dominante & celle de ſous-dominante, ce qui forme bien un *triple emploi* du même accord.

Rameau avoit imaginé ſe double emploi de l'accord de ſous-dominante pour pouvoir accompagner toute la gamme dans le même mode. *Génerat. harmon.*, p. 129. Y a-t-il réuſſi? Il convient lui-même que non. « Que ne m'en a-t-il pas coûté, dit-il, (*origine des Modes*, p. 159) pour entretenir un même mode dans les huit ſons diatoniques! Malgré l'heureuſe découverte du double emploi, pour pouvoir conſerver *du moins le ſentiment* d'un même mode en pareil cas, je n'ai que trop ſenti que ce mode s'y changeoit en un autre; reconnoiſſant de plus en plus les droits du tétracorde dans les feules cadences qui conſtituent le mode, mes yeux ſe ſont enfin ouverts *n*. En effet, dans cet accompagnement:

ut re mi fa ſol la ſi ut
ut ſol ut fa ut re ſol ut dans lequel le

re fondamental porte l'accord de ſeptième, la cadence *re ſol* n'appartient-elle pas au mode de *ſol*, comme *ſol ut* à celui d'*ut*? Dans l'harmonie naturelle les accords *ſa la ut re* & *re ſa la ut* ont *ſol* pour fondamental. Donc la véritable B. F. de la gamme, portant les accords que lui fait porter Rameau, eſt:

ut re mi fa ſol la ſi ut
ut ſol ut ſol ſol ſol ſol ut.
4, 3, 4, 6, 3, 6, 3, 4.

Car *ſa la ut* ſe réſout ſur *mi la ut*, col. III, IV, ou ſur *ſol ſi re*, col. III, VI. Or *mi la ut* ne contient point de *ſol*; donc il ne peut repréſenter l'accord dont *ſol* fait partie; donc il faut prendre *ſol ſi re* pour accord de la cinquième note: or il n'eſt pas difficile de ſentir, dans cet accompagnement de la gamme, l'impreſſion du mode de *ſol*. Le double emploi ne fournit donc pas un accompagnement de la gamme dans un ſeul mode. C'eſt donc ſous ce point de vue au moins une invention inutile.

II. L'accord de ſeptième diminuée, *ſol * ſi re ſa* eſt un renverſement irrégulier de l'accord de triton avec tierce mineure, *re ſa ſol * ſi*; dont la formule harmonique eſt *re ſa ta ſi*; 9, 11, 13, 15. (Voyez *Fondam.* n°. II.) Or un accord impair n'eſt pas par lui-même aſſez conſonnant pour être ſuſceptible de renverſement. La véritable ſalvation de cet accord ſe fait par un mouvement fondamental d'octave, col. I, II, ſur l'accord *mi ſol la ut*. Le même accord de triton avec tierce mineure eſt en *ſol*, *la ut re * fa **, qui ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte, col. III, IV, ſur *la ut mi ſa*. Subſtituez la

ſalvation de l'un de ces accords à l'autre; c'eſt-à-dire, faites réſoudre *re fa ſol # ſi* par un mouvement fondamental de quarte, ou *la ut re # fa #* par un mouvement fondamental d'octave; la tonique deviendra dominante-tonique ou réciproquement. La ſeptième diminuée ne peut donc pas fournir un quadruple emploi, comme le prétendoit Rameau; (Voyez l'art. *Enharmonique* de Rouſſeau.) mais un double emploi du même accord; c'eſt-à-dire de l'accord de triton avec tierce mineure.

Le double emploi, ſoit de la ſixte ajoutée, ſoit de la ſeptième diminuée, ſe réſout donc en dernière analyſe dans le changement du mouvement fondamental en celui de quarte; ou réciproquement, dans le changement de la tonique en dominante tonique, & réciproquement. Ainſi vous avez fini, terminé une phraſe par l'accord de ſixte ajoutée, qui repréſente l'accord parfait, quoique dans le ſyſtême moderne il ne ſoit pas auſſi conſonnant; vous croyez comprendre le ſens harmonique de cette phraſe; vous ne deſirez plus rien après le dernier terme qui eſt l'accord parfait ou celui de *ſixte ajoutée*. (Voyez *Sixte*, *Sixte ajoutée*.) Mais par une gentilleſſe du compoſiteur, ce même terme final devient le commencement ou le milieu d'une nouvelle phraſe à laquelle vous ne vous attendiez pas.

La muſique eſt l'accent de la poëſie, c'eſt-à dire du langage pittoreſque ou ſentimental; mais cet accent n'eſt-il pas fait pour ſuppléer tout ce que les langues particulières ne diſent pas, ou ne peuvent pas dire? N'eſt-ce pas un accent interprétatif? La langue articulée reveille par ſes termes les idées de l'eſprit. La muſique à l'occaſion de ces mêmes termes réveille des images ou des ſentimens. Qu'eſt-ce donc que la muſique? C'eſt le langage de l'eſprit traduit dans le langage du cœur ou de l'imagination. Celui qui parle correctement n'eſt qu'un grammairien, s'il ne ſait que des phraſes; c'eſt un dialecticien, s'il parle à l'eſprit. Mais s'il fait un tableau, s'il réveille un ſentiment, s'il fait naître l'intérêt, s'il ſoutient l'attention ſans la diſtraire, il eſt orateur, peintre, poëte ou muſicien. Comment le muſicien enchérit-il ſur la parole articulée? En l'accentuant. Les notes ſont réellement en muſique l'effet des points-voyelles en Hébreu. Le muſicien eſt donc un traducteur qui fait paſſer le ſens des expreſſions de la langue purement intellectuelle dans la langue ſentimentale. Mais ſi cet interprète obſcurcit le ſens au lieu de jeter de la clarté? S'il partage l'intérêt au lieu de le concentrer? S'il s'amuſe à faire de puériles combinaiſons de mots, au lieu de former de grands tableaux, de produire de fortes émotions?

Fit cherilus ille
Quem bis terque bonum, cum riſu miror, & idem
indignor.

La langue muſicale étant inarticulée n'admet rien de conventionnel. C'eſt ſur-tout en muſique que la liaiſon des modulations doit être entretenue avec la plus grande précaution. En un mot, en muſique, comme dans tous les beaux arts, & plus que dans tous les autres, *Scribendi rectè ſapere eſt & principium & fons.* (*M. l'abbé Feytou.*)

EMPRUNT. *Accord d'Emprunt.* Quelques auteurs nomment ainſi les accords de ſubſtitution. (Voyez *Accords. Subſtitution.*) (*M. Framery.*)

ENDEMATIE. *ſ. f.* C'étoit l'air d'une ſorte de danſe particulière aux Argiens.

(*J. J. Rouſſeau.*)

ENDOSIMON. Nom que le conducteur des chœurs donnoit à ceux qui les chantoient pour leur ſervir de règle.

(*M. de Caſtilhon.*)

ENHARMONIQUE. *adj. pris ſubſt.* Un des trois genres de la muſique des Grecs, appelé auſſi très-fréquemment *harmonie* par Ariſtoxène & ſes ſectateurs.

Ce genre réſultoit d'une diviſion particulière du tétracorde, ſelon laquelle l'intervalle qui ſe trouve entre le lichanos ou la troiſième corde, & la mèſe ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un ſemi-ton à partager en deux intervalles; ſavoir, de l'hypate à la parhypate, & de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le genre *enharmonique* étoit le plus plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon tétracorde, ou plutôt ſon diateſſaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux ſeuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, réſultoit alors tout le genre *enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inférer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports ſelon les ſyſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène. (*Planches de muſ. figure* 150.)

Ce genre ſi merveilleux, ſi admiré des anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner, à meſure que l'art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les muſiciens de ſon temps, d'avoir perdu le plus beau des trois genres, & oſer dire que les intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce philoſophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de genre *enhar-*

Digitized by Google

monique entièrement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particulière de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement, entre deux notes qui ſont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure & le dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce dièſe & ce bémol duſſent former un intervalle entre eux, (Voyez *Echelle & quart de ton.*) cet intervalle ſe trouve nul, au moyen du tempérament, qui, dans le ſyſtême établi, fait ſervir le même ſon à deux uſages : ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la modulation & de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les tranſitions *enharmoniques*.

Comme ce genre eſt aſſez peu connu, & que nos auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de ſeptième diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *enharmoniques* ; & cela en vertu de cette propriété ſingulière qu'il a de diviſer l'octave entière en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre ſons qui compoſent cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres ſons forment ſur celui-ci un accord de ſeptième diminuée. Or le ſon fondamental de l'accord de ſeptième diminuée eſt toujours une note ſenſible ; de ſorte que, ſans rien changer à cet accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales ; c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes notes ſenſibles.

Il ſuit delà que ce même accord, ſans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manières : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de ſeptième diminuée ; d'un $\overset{6}{5}\times$ ſous le nom de ſixte majeure & fauſſe quinte ; d'un $\overset{\times 4}{\flat}$ ſous le nom de tierce mineure & triton ; & enfin d'un × 2 ſous le nom de ſeconde ſuperflue. Bien entendu que la clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manières de ſortir d'un accord de ſeptième diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du ſon qui porte un accord de ſeptième diminuée, eſt de ſe réſoudre ſur la tonique du mode mineur, dont il eſt la note ſenſible.

Imaginons maintenant l'accord de ſeptième diminuée ſur *ut* dièſe note ſenſible ; ſi je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le mode mineur de *fa* ; or cet *ut* dièſe reſte bien dans l'accord de *mi* note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* bémol, c'eſt-à-dire de ſixième note du ton, & de ſeptième diminuée de la note ſenſible : ainſi cet *ut* dièſe qui, comme note ſenſible, étoit obligé de monter dans le ton de *re*, devenu *re* bémol dans le ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme ſeptième diminuée : voilà une tranſition *enharmonique*. Si au lieu de la tierce, on prend dans le même accord d'*ut* dièſe, la fauſſe quinte *ſol* pour nouvelle note ſenſible, l'*ut* dièſe deviendra encore *re* bémol, en qualité de quatrième note : autre paſſage *enharmonique*. Enfin ſi l'on prend pour note ſenſible la ſeptième diminuée elle même, au lieu de *ſi* bémol, il faudra néceſſairement la conſidérer comme *la* dièſe ; ce qui fait un troiſième paſſage *enharmonique* ſur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'enviſager ſucceſſivement le même accord, on paſſe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient du avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'accord qui l'annonce ; car quoique la modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'accord de ſeptième diminuée ſur la note ſenſible, à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en ſubſtituant la tierce majeure à la mineure, rendre le mode majeur & même y ajouter la ſeptième pour changer cette tonique en dominante, & paſſer ainſi dans un autre ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du dièſe en bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *enharmoniques* ; parce que dans les trois autres on ne change point de note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes modulations n'y a-t-il que trois diverſes notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque note ſenſible que trois vrais paſſages *enharmoniques* poſſibles ; tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *pl. de muſ.*, *fig.* 151, un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique*, & pour donner une ſorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a diviſé en *diatonique-enharmonique*, qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons majeurs, & en *chromatique-enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons mineurs.

Digitized by Google

Le chant de la première eſpèce eſt *diatonique*, parce que les ſemi-tons y ſont majeurs; & il eſt *enharmonique*, parce que deux ſemi-tons majeurs de ſuite forment un *ton* trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette eſpèce de chant, il faut faire une baſſe qui deſcende de quarte & monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'Hippolite, eſt dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'opéra de Paris, quoique M. Rameau aſſure qu'il l'avoit été ailleurs par des muſiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut ſurprenant.

Le chant de la ſeconde eſpèce eſt *chromatique*, parce qu'il procède par ſemi-tons mineurs; il eſt *enharmonique*, parce que les deux ſemi-tons mineurs conſécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette eſpèce de chant, il faut faire une baſſe fondamentale qui deſcende de tierce mineure & monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de muſique un tremblement de terre dans l'opéra des Indes galantes; mais qu'il fut ſi mal ſervi qu'il fut obligé de le changer en une muſique commune. (Voyez les *Elémens de Muſique* de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artiſtes que *l'enharmonique-diatonique* & *l'enharmonique-chromatique* me paroiſſent tous deux à rejeter comme genres, & je ne puis croire qu'une muſique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puiſſe jamais rien valoir. Mes raiſons ſont que les paſſages bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le temps d'apercevoir le rapport très-ſecret & très-compoſé des modulations, ni de ſous-entendre les intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de ton ni de mode; qu'il eſt également impoſſible de tenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. L'*enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait ſortement & dure longtemps; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entièrement: car ſitôt qu'on n'entend que des accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphyſique de ſon art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie, mais que ſes préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les ſimples tranſitions *enharmoniques* puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les chœurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les parties doivent avoir entre elles une liaiſon plus ſenſible que ce genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de *l'enharmonique*? C'eſt, ſelon moi, le récitatif obligé. C'eſt dans une ſcène ſublime & pathétique, où la voix doit multiplier & varier les inflexions muſicales, à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcène que les tranſitions *enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand muſicien ſut tirer de l'*enharmonique*, & comment, loin de faire une modulation dure, ces tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre genre *enharmonique* eſt entièrement différent de celui des anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs, les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient, ni dans le chanteur, ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles: car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juſte dans un ſyſtême harmonieux, ſi l'on ne ſent l'harmonie.

(*J. J. Rouſſeau.*)

ENHARMONIQUE. Je ne parlerai point du genre *enharmonique* des anciens; genre trop peu connu, malgré les ſoins que Rouſſeau & d'autres ſe ſont donnés pour l'expliquer. J'avouerai ſeulement que je ne conçois pas comment un ſemi-ton peut-être partagé en deux par la voix; comment il en peut réſulter un genre, c'eſt-à-dire un ſyſtême continu d'intonation; & encore moins comment un genre auſſi compliqué, auſſi éloigné des facultés naturelles de l'homme auroit pu être le plus anciennement trouvé. Il me ſemble que ſi Plutarque m'avoit repris de *n'en pas trouver les intervalles ſenſibles*; s'il m'eût dit que ce qui échappe *à mes ſens groſſiers* n'eſt pas pour cela *hors de la nature*, je lui aurois répondu que la muſique,

& ſur-tout le chant, ſont faits pour les ſens les plus groſſiers ; & que ſi ce genre exige un ſentiment & des organes ſi délicats, c'eſt une preuve inconteſtable qu'il n'eſt pas de l'invention la plus ancienne. Au ſurplus, je ſuis loin de vouloir attaquer la muſique Grecque ; mais j'en perſiſte d'autant plus dans l'opinion, que ce qu'on appelloit le genre *enharmonique* ne nous eſt pas bien connu.

Je paſſe au genre *enharmonique* moderne, pour expliquer ou pour combattre ce qu'en dit Rouſſeau. Il commence par une phraſe dans laquelle il dit, ce me ſemble, le contraire de ce qu'il veut dire. « Ce genre, » ſelon lui, conſiſte... dans une progreſſion particu- » lière de l'harmonie, qui engendre dans la marche » des parties des intervalles *enharmoniques*, en em- » ployant... entre deux notes qui ſont à un ton l'une » de l'autre *le bémol de l'inférieure* & *le dièſe de la* » *ſupérieure.* » N'eſt-ce pas plutôt le dièſe de l'inférieure & le bémol de la ſupérieure ? *Ut* & *re* ſont à un ton de diſtance ; *ut* eſt bien évidemment l'inférieure, & *re* la ſupérieure : or l'enharmonique eſt formé par l'*ut* dièſe & le *re* bémol, & non par l'*ut* bémol & le *ré* dièſe.

Rouſſeau après avoir remarqué que le tempérament rend nul cet intervalle, ajoute : « Ce qui n'empêche » pas qu'un tel paſſage ne produiſe par la force de » la modulation & de l'harmonie *une partie* de l'effet » qu'on cherche dans les tranſitions *enharmoniques.* »

J'obſerve 1°. qu'on obtient *tout l'effet qu'on cherche*, & non pas ſeulement une partie ; car on a travaillé pour des inſtrumens tempérés, & alors on n'a pas attendu d'autre effet que celui de la modulation ; ou on a écrit pour des voix ou pour des inſtrumens non ſujets au tempérament, & on en a obtenu l'expreſſion ſenſible de la différence des deux notes priſes l'une pour l'autre, ſi l'on a voulu que cette différence fut exprimée. 2°. J'entends bien comment un tel paſſage produit ſon effet par la force de la modulation, mais je ne vois pas celui qu'il tire de la force de l'harmonie. Rouſſeau dit plus bas que l'*enharmonique* réſulte d'un ſeul accord, pris d'abord dans un ſens & enſuite dans un autre. Son effet vient donc de la ſucceſſion des accords, ſucceſſion qui n'eſt extraordinaire que par la modulation. Je ne vois pas là de force d'harmonie.

« L'accord de ſeptième diminuée eſt, ſelon Rouſ- » ſeau, le *ſeul* ſur lequel on puiſſe pratiquer des « paſſages vraiment *enharmoniques*, & cela, dit-il ; » en vertu de cette propriété ſingulière qu'il a de » diviſer l'octave en quatre intervalles égaux. »

1°. Je ne vois pas quel rapport peut avoir avec l'*enharmonique* cette égalité de diviſion, & pourquoi on ne pourroit pas, ſur un inſtrument tempéré, prendre l'un pour l'autre deux ſons très-différens, mais exprimés par la même touche, ce qui fait tout l'*enharmonique*.

Je ne vois pas pourquoi l'accord de ſeptième diminuée ſeroit le ſeul qui pût produire cet *enharmonique*, & Rouſſeau auroit bien dû s'apercevoir lui-même de la fauſſeté de ſa propoſition, puiſqu'il cite un peu plus loin le *trio des Parques* de Rameau, qui contient une marche *enharmonique* de pluſieurs meſures, ſans le ſecours de la ſeptième diminuée.

Une fois convenu que pour paſſer dans une modulation très-détournée, on peut uſer ou abuſer du tempérament, c'eſt à-dire prendre une note pour une autre que la même touche repréſente, il me ſemble qu'il n'eſt pas néceſſaire de partir d'une ſeptième diminuée, & que, même après un accord parfait, dont le *mi b*, par exemple, ſera la note grave, je puis prendre ce *mi b* pour un *re* dièſe, & paſſer à un accord dont *mi* naturel ſera la fondamentale. Ma baſſe n'aura paru faire qu'un mouvement chromatique, mais elle en aura véritablement fait un *enharmonique*, ſans avoir eu beſoin de la ſeptième diminuée ; voyez l'exemple (*pl. de muſ. fig.* 152.) où je donne un paſſage enharmonique praticable, ſans le ſecours de cet accord.

L'explication que donne Rouſſeau des genres *diatonique-enharmonique*, & *chromatique enharmonique* eſt exacte, mais elle n'eſt pas claire quand on n'a pas un exemple ſous les yeux. J'ai cru devoir en donner un, & préférer ce fameux *trio des Parques* d'Hyppolite & Aricie, cité par Rouſſeau lui-même, tant parce que c'eſt un morceau à conſerver, & qui mérite d'être plus connu qu'il ne l'eſt, que parce que la baſſe continue employée par Rameau n'y diffère point de la baſſe fondamentale que Rouſſeau indique ; ſeulement, en parlant des mouvemens que doit faire la baſſe, il auroit du commencer par celui de tierce majeure en montant ; celui de quarte en deſcendant ne produiſant point d'*enharmonique*. Voyez donc dans ce trio (*planc. de muſ. fig.* 153.) le paſſage marqué d'un A.

Vous remarquerez que vous êtes en *re* majeur. La baſſe monte de *re* ſur un *fa* » dièſe, & dans le premier mouvement de tierce majeure l'auteur a évité la quinte. Le *fa* » de la baſſe deſcend de quarte ſur un *ut* », & Rameau, en rempliſſant cet accord, a écrit dans quelques parties le *ſol* », quinte d'*ut*, & dans d'autres parties, de ce *ſol* » il a fait un *la* bémol. En cela, je crois qu'il a eu tort, & que c'eſt cette bigarrure qui a nui plus que tout autre choſe à l'exécution, dans un tems où les inſtrumentiſtes François n'étoient pas encore bien habiles. Cet *ut* dièſe qui doit porter *mi*-dièſe & *ſol*-dièſe, porte donc en place deux notes qui ſont priſes pour un *fa* naturel & pour un *la* bémol. Ces deux notes font liaiſon dans l'accord ſuivant, parce que la baſſe, au lieu de monter de tierce majeure, comme le dit Rouſſeau, monte d'une fauſſe quarte ſur un *fa* naturel, ce qui eſt le même mouvement que celui de tierce majeure ſur un inſtrument à touches ; & c'eſt-là *l'enharmo-*

Digitized by Google

nique cherché. De-là la baſſe deſcend de quarte ſur un *ut* naturel portant auſſi l'accord parfait; car remarquez que tout ce paſſage eſt en accords parfaits, & qu'on n'y voit point de ſeptièmes diminuées. Elle offre enſuite un *mi* portant l'accord parfait mineur, qui deſcend ſur un *ſi* naturel. Ce *ſi* porte une tierce majeure, le *re* dièſe, & ſa quinte *fa* dièſe, ce qui prépare le *mi* bémol & le *ſol* bémol que l'on entend dans l'accord ſuivant; car la baſſe, au lieu de monter de tierce majeure ſur un *re* dièſe, monte de fauſſe quarte ſur un *mi* bémol, dont la tierce mineure eſt *ſol* bémol. L'auteur a eu le même tort dans cette meſure de mêler les dièſes & les bémols; on y voit en même-tems un *mi* dièſe & un *fa* naturel, & deux inſtrumens qui ont l'air d'être à la ſeconde l'un de l'autre, *re mi* ♭, tandis qu'ils ſont une tierce mineure *re fa*.

La même marche continue juſqu'à la fin du paſſage, qui ſe termine par une ſeptième diminuée, mais laquelle ne produit point d'*enharmonique*. Tel eſt ce paſſage qu'on a pu, dit-on, être exécuté à l'opéra de Paris. Il le ſeroit aujourd'hui par-tout, car il eſt fort clair; mais il le ſeroit plus facilement encore en ne mêlant pas les dièſes & les bémols dans la même meſure. Il faut obſerver que Rameau a eu le bon eſprit de ne mettre dans le chant aucun intervalle difficile. La marche de ſes parties eſt ſeulement chromatique; l'*enharmonique* eſt reſervé pour les inſtrumens, & c'eſt une attention qu'il eſt néceſſaire d'avoir toutes les fois qu'on fait un pareil paſſage, ou ſimplement une tranſition. Il faut donner à la partie vocale les notes de liaiſon, celles qui ne changent point, & laiſſer aux inſtrumens les intonations difficiles, par cette conſidération que les doigts modifient les ſons plus facilement que le goſier.

On peut ſe tracer à ſoi-même un exemple ſemblable pour produire le *chromatique-enharmonique*; on verra qu'après avoir deſcendu de tierce mineure, monter de tierce majeure eſt la même choſe que monter de fauſſe quarte, & que ces deux mouvemens pris à volonté l'un pour l'autre forment le genre déſiré. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 154.)

Rouſſeau conſeille enſuite aux jeunes artiſtes de rejeter comme genre l'*enharmonique diatonique* & *l'enharmonique chromatique*. Les raiſons qu'il en apporte me paroiſſent manquer de juſteſſe. « 1°. Les paſſages » bſques d'une idée à une autre idée extrêmement » éloignée, dit-il, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt » pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec » autant de rapidité que l'oreille les préſente. »

En reprenant pour exemple le morceau de Rameau qui eſt d'un mouvement lent, on verra que les tranſitions n'y ſont pas très-fréquentes, puiſqu'elles n'ont lieu que d'une meſure à l'autre, ſur le mouvement de tierce majeure en montant, & que ce changement de modulation n'a lieu que quatre fois dans tout le paſſage; d'ailleurs c'eſt mal s'exprimer que de nommer cette progreſſion le paſſage brûſque d'une idée à une autre idée: toutes les fois que la baſſe ſuit une marche uniforme & ſymétrique, on ne change point d'idée, & dans l'*enharmonique* ce ſont les modulations & non pas les idées qui ſont très-éloignées l'une de l'autre; car l'idée unique de l'auteur eſt de ſuivre d'un pas égal une route tortueuſe au lieu de ſuivre une route droite.

« L'oreille n'a pas le tems d'apercevoir le rap- » port très-ſecret & très-compoſé des modulations, » ni de ſous-entendre les intervalles ſuppoſés ».

Il n'eſt pas néceſſaire d'appercevoir ce rapport, puiſqu'on veut ſurprendre l'oreille par une progreſſion inattendue; ſi ce rapport étoit compris facilement, l'effet qu'on ſe propoſe ſeroit manqué. C'eſt une harmonie déchirante qu'on veut produire, il ne faut donc pas que l'oreille la juge naturelle. Quant à ſous entendre les intervalles ſuppoſés, où en ſeroit l'utilité? J'avoue que le paſſage de l'*ut* dièſe au *fa* naturel eſt fort dur, mais ſeroit-il adouci quand l'oreille s'appercevroit que cet *ut* dièſe commence par paſſer au *re* bémol?

« On ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions » ombre de *ton* ni de *mode*. »

Je ne ſais ſi Rouſſeau par ces deux mots entendoit deux choſes différentes. Le *ton* eſt ce qui détermine la gamme. Le *mode* eſt la manière dont cette gamme eſt arrangée, en majeur ou en mineur. Or il n'eſt pas vrai qu'une pareille ſucceſſion confonde les différens modes. J'avoue qu'on n'y trouve pas de ton déterminé; mais je demanderois à Rouſſeau ſi dans une ſuite de cadences interrompues, où toutes les notes & même la tonique ſont dominantes, ſi dans une marche chromatique le ton eſt bien déterminé; ſi l'on ne pourroit pas dire de même qu'*au milieu de tout cela* on ne ſait plus du tout où l'on eſt. Il ſuffit, ce me ſemble, qu'on aboutiſſe à un ton voiſin de celui d'où l'on eſt parti, comme on le pratique dans les ſuites de dominantes, & comme Rameau l'a fait dans le paſſage cité, qui commence en *re* majeur & finit en *la*.

« L'enharmonique n'eſt qu'un paſſage inattendu » dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & » dure long-tems. »

Fort bien, quand ce paſſage n'eſt qu'une ſimple tranſition; mais ce n'eſt pas une raiſon pour qu'on n'en faſſe pas une marche d'harmonie. L'idée de la modulation principale pourra être troublée, comme il arrive toujours dans les modulations ſucceſſives, comme dans les paſſages chromatiques dont je parlois tout à l'heure; mais elle ne ſe perdra point entièrement ſi le paſſage ſe termine en la rappellant.

Rouſſeau ne croit pas même que les ſimples tran-

ſitions *enharmoniques* puiſſent bien réuſſir dans les chœurs ni dans les airs. C'eſt au récitatif obligé qu'il les attribue, & cela parce que dans la muſique italienne qu'il connoiſſoit, il n'avoit vu pratiquer de ſemblables tranſitions que dans du récitatif. S'il avoit connu une plus grande quantité de muſique italienne, il y auroit vu l'*enharmonique* employé avec ſuccès dans les airs, mais en obſervant, comme j'en ai donné plus haut le conſeil, de ne point mettre dans le chant ce que la modulation peut avoir de difficile. Rouſſeau ne paroit pas avoir ſongé à ce précepte, car il demande ſeulement que la ſymphonie affermiſſe ces paſſages, & que la modulation ſoit facile à entonner.

Il finit par trouver notre *enharmonique* plus difficile que celui des Grecs. « Chez eux, dit-il, les intervalles » *enharmoniques* purement mélodieux, ne demandoient » ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun chan- » gement d'idée, mais ſeulement une grande déli- » cateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe » il faut joindre encore dans notre muſique une » connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des » métamorphoſes harmoniques les plus bruſques & » les moins naturelles. »

1°. J'ai déja remarqué qu'un changement de modulation n'eſt point un changement d'idées: qu'un même trait de chant ſoit répété dans deux modulations différentes, l'idée du compoſiteur ne change point, comme on le voit dans les Roſalies qui préſentent une idée unique dans des modulations différentes.

2°. Comment Rouſſeau peut-il dire que le chanteur moderne doit avoir cette même délicateſſe d'organe qui étoit néceſſaire au chanteur Grec, & qui nous paroit impoſſible? Il oublie que nos chanteurs ne ſont point obligés d'entonner les intervalles *enharmoniques*, quand même ces intervalles ſe trouveroient dans le chant, puiſqu'ils ne forment qu'une ſeule & même note pour la voix comme pour les touches. Quant à cette connoiſſance exacte, ce ſentiment exquis des métamorphoſes harmoniques, il ne ſont pas plus néceſſaires au chanteur, qui ne doit que préparer ſon oreille à une modulation extraordinaire, dans le cas où le compoſiteur auroit eu la maladreſſe de mettre cette modulation dans le chant.

Il faut conclure de tout ceci que Rouſſeau avoit peu pratiqué l'*enharmonique*, & qu'il n'en connoiſſoit pas beaucoup les effets. Ce qu'il en a écrit, lui a été dicté par ſon imagination plus que par ſon expérience. (*M. Framery.*)

ENKELEUSTIQUE. Maxime de Tyr rapporte qu'il y avoit un mode *enkeleuſtique*, propre à ceux qui pourſuivoient l'ennemi. (*M. de Caſtilhon.*)

ENNÉACORDE. Inſtrument des anciens, qui avoit neuf cordes. (*M. de Caſtilhon.*)

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêtetai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en muſique. Ce n'eſt guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la partition.

L'*enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractère particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *fort* & des *doux*; ſoit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entre eux: car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *enſemble* dans un concert de ſourds, ni dans une muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſur-tout les maîtres de muſique, conducteurs & chefs d'orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les muſiciens pour mettre par-tout l'*enſemble*; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante eſt aſſujettie à la baſſe & à la meſure; le premier violon doit écouter & ſuivre la voix; la ſymphonie doit écouter & ſuivre le premier violon: enfin le clavecin qu'on ſuppoſe tenu par le compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le ſtyle, les périodes, les phraſes, la mélodie & l'harmonie ont de caractère, plus l'*enſemble* eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la muſique ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la muſique françoiſe n'eſt jamais *enſemble*. (*J. J. Rouſſeau.*)

ENSEMBLE. Le ſens que, du tems de Rouſſeau, l'on donnoit rarement à ce mot en muſique, eſt préciſément celui qu'on lui a le plus ſouvent donné depuis ſeize ou dix-ſept ans. On s'en eſt moins ſervi pour ſignifier l'accord de toutes les parties dans l'exécution, que pour déſigner dans la compoſition *le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entr'elles & avec le tout.* C'eſt en effet l'acception du mot la plus noble, la plus importante; car on a beau exécuter avec *enſemble* ce qui eſt diſparate, incohérent, découſu,

ccs

ces défauts n'en exiſtent pas moins, n'en ſont pas moins ſenſibles; on pourroit même dire que mis à nud par une exécution parfaite, ils en reſſortent davantage.

Mais ſi l'on n'a point exagéré la néceſſité de *l'enſemble*, ſur-tout dans un ouvrage dramatique, on a peut-être trop exalté le mérite que cette qualité ſuppoſe dans le compoſiteur. Quoiqu'il ſoit poſſible, juſqu'à un certain point, de lier & de r'accorder par la muſique ce qui eſt diſjoint & rompu dans le poëme, quoique l'on puiſſe auſſi par irréflexion ou mal-adreſſe manquer des liaiſons & des tranſitions muſicales, indiquées par le poëte, il eſt cependant certain en général que c'eſt principalement de ce dernier que dépend *l'enſemble* de l'ouvrage.

C'eſt par une ſuite d'exagérations que l'on a excluſivement attribué ce mérite à un compoſiteur célèbre, & qu'on a même regardé comme entièrement de ſon invention le ſyſtême *d'enſemble* dramatique, dont il nous avoit cependant emprunté l'idée. Mais il voulut le premier le faire connoître à l'Italie, qui aima mieux garder de vieilles habitudes; il nous l'offrit enſuite à nous-mêmes avec plus de ſuccès, revêtu des formes italiennes, perfectionné par les conſeils, & ſur-tout vanté, commenté par les écrits des gens de lettres dont il eut d'abord le bon eſprit de s'appuyer; mais qui le menèrent plus loin qu'il ne vouloit, & qui prétendirent encore l'avoir mené plus loin qu'il n'étoit allé. (Voyez l'article *France*.)

Ayant traité au mot *deſſein*, non-ſeulement de celui des morceaux qui entrent dans un drame lyrique, mais de leur liaiſon dans la ſcène, de celle des ſcènes dans l'acte, & de celles des actes entr'eux, j'ai ſuffiſamment expliqué le mot *enſemble*, pris dans le ſens dont Rouſſeau avoit négligé de parler. (Voyez *Deſſein*.) Je répéterai ſeulement ici que cet *enſemble* qui demande beaucoup de réflexion, d'étude & de connoiſſance du théâtre, n'eſt pas, comme on l'a cru, la première qualité que doit avoir un ouvrage en muſique; que toutes les parties de cet ouvrage devant nous être offertes l'une après l'autre, elles ont beau être parfaitement liées, ſi elles n'ont pas en elles-mêmes & chacune à part la perfection néceſſaire; & que tout le fruit d'une liaiſon continue & ſerrée entre des parties ennuyeuſes, eſt un ennui, un tiraillement d'autant plus inſupportable qu'il eſt ſans interruption & ſans repos. (*Ginguené.*)

Ensemble (*morceaux d'enſemble*) en italien, *Pezzi concertati*, morceaux concertés. Ce ſont tous les morceaux dramatiques exécutés par plus d'une voix; ainſi les duos, trios, quatuors, &c. ſont des *morceaux d'enſemble*, pourvu que chaque partie y ſoit diſtincte, dialogue avec les autres, & ſoit exécutée par une ſeule voix; car les chœurs, quoique compoſés de pluſieurs parties, ne ſont pas ordinairement qualifiés de *morceaux d'enſemble*; & c'eſt en cela que la dénomination italienne paroît plus juſte que la dénomination françoiſe. Il ſemble que dans des *morceaux d'enſemble* toutes les voix devroient chanter *enſemble*, & cependant il eſt de l'eſſence de ces morceaux de les oppoſer l'une à l'autre, & de les faire dialoguer. Ce n'eſt guères qu'à la fin qu'elles ſe réuniſſent pour produire les plus grands effets d'harmonie, & donner ce qu'on appelle le coup de fouet.

Les morceaux à deux & à trois voix peuvent n'avoir à exprimer que des paſſions, & alors les formes de chant doivent en repréſenter le caractère. Nous ne nous étendrons point ſur ces morceaux dont il eſt ſuffiſamment parlé aux mots *duo* & *trio*. Dès qu'il y a ſur la ſcène un plus grand nombre de perſonnages, c'eſt ſur-tout à peindre des ſituations & des mouvemens de théâtre que ces morceaux ſont deſtinés. En effet, deux ou même trois perſonnes peuvent exprimer le même ſentiment ſans langueur, ou des ſentimens oppoſés ſans confuſion. Mais cette langueur ou cette confuſion ſe feroient ſentir dans un plus grand nombre. Il eſt peu vraiſemblable que quatre perſonnes ou plus aient à exprimer la même idée, & ſi vous les mettez en contraſte, il ſera difficile de diſtinguer la paſſion dont chacune d'elles eſt animée.

Mais dans les grands mouvemens de ſcène, dans ces momens où le ſimple dialogue parlé ne ſuffiroit pas pour exprimer tout ce qui agite les perſonnages, c'eſt alors que le compoſiteur doit venir au ſecours du poëte, & le ſeconder par les puiſſances de ſon orcheſtre & la force de ſon harmonie; c'eſt alors que les morceaux d'*enſemble* peuvent produire des effets admirables, & c'eſt-là que ſe reconnoît ſur-tout le talent des grands compoſiteurs.

Je parle des puiſſances de l'orcheſtre, plutôt que de celles de la mélodie, parce que dans ces ſortes de morceaux, lorſqu'ils ſont dialogués, la phraſe de chaque exécutant devant être liée à celle qui le ſuit, ne devant pas offrir d'idée iſolée, mais, au contraire, devant contribuer à l'*enſemble*, ne peut guère offrir de chant régulier & ſuivi. C'eſt donc dans l'orcheſtre que doit ſe trouver principalement la mélodie; c'eſt lui qui par ſes accompagnemens doit déterminer le caractère de chacun des perſonnages qu'il ſoutient. Lorſque toutes les voix ſe font entendre *enſemble*, c'eſt encore moins le cas d'y déſirer un chant néceſſairement confus & que l'harmonie étoufferoit: le ſeul chant que l'on puiſſe faire entendre alors eſt celui qui réſulte de l'accord des voix, qui n'appartient pas à une partie ſeulement, mais à toutes les parties réunies, comme il arrive dans les chœurs d'un mouvement lent.

La partie vocale dans les *morceaux d'enſemble* doit donc être à peu près ſacrifiée, & n'offrir pour ainſi dire qu'une ſimple récitation. Ce n'eſt pas qu'un trait de chant proprement dit, diſtribué habilement d'une partie à l'autre, comme motif principal, ne

puiſſe flatter ſinguliè'ement l'o'eille; mais il faut qu'il ſoit unique dans l'étendue du même mouvement pour mieux fixer l'attention dans ſes retours divers. Pluſieurs motifs de chant ſe nuiroient néceſſairement l'un à l'autre, & ne ſerviroient qu'à embrouiller le tout.

L'opera bouffon italien a donné naiſſance aux *morceaux d'enſemble* comme aux *finals*; ils ſe ſont étendus à proportion que le nombre des perſonnages s'eſt multiplié dans ces ſortes d'ouvrages. On n'a pas encore eſſayé ſur les théâtres d'Italie d'adapter au genre tragique ni les uns, ni les autres, & ſur-tout les finals. Il y a quelques exemples de morceaux à cinq & à ſix voix dans les tragédies, mais ils ſont rares. La raiſon n'en eſt pas, comme on l'a dit, que ce genre offre un *imbroglio*, une ſorte de déſordre qui ne peut convenir qu'au genre comique, car les paſſions tragiques, comme la fureur, s'en accommoderoient également bien; mais de ce que les théâtres ſérieux d'Italie n'admettent point la voix de baſſe, & qu'il ſeroit trop difficile de faire des morceaux d'effet avec les ſeules voix de tenores & de deſſus. Auſſi n'en a-t-on fait d'eſſais à cinq ou ſix voix que ſur des théâtres où l'on avoit deux tenores, dont l'un avoit la voix aſſez grave pour tenir lieu de baſſe, & où la partie intermédiaire pouvoit être exécutée par des contralto. (Voyez *Final.*)

Il y a une différence ſenſible entre les *finali* & les *pezzi-concertati*, entre les *finals* & les *morceaux d'enſemble*, c'eſt que les premiers, deſtinés à terminer un acte, contiennent pluſieurs ſcènes, pluſieurs mouvemens de ſituation, & admettent un aſſez grand nombre de développemens. Les *morceaux d'enſemble* au contraire, n'ont à exprimer qu'une ſituation, & aſſez ordinairement le parti que cette ſituation inſpire aux divers perſonnages; ils ne peuvent guère admettre par conſéquent que deux mouvemens principaux, & des développemens proportionnés. Les règles du *morceau d'enſemble* ſont à cet égard les mêmes que pour les airs & les duo, c'eſt-à-dire, l'expoſition d'un ſentiment & de celui qui lui ſert de contraſte.

Les François ont eu auſſi des *morceaux d'enſemble* du moment où ils ont eu des opera comiques. Mais la prétention d'en rendre toutes les parties également chantantes, de les fuguer entre elles, de les faire trop fréquemment chanter enſemble, a nui à la clarté, à la ſimplicité dont les compoſiteurs italiens nous ont donné des modèles ſi précieux. On commence aujourd'hui à ſentir ce mérite, & l'habitude d'entendre des opera italiens aura beaucoup ſervi à nos compoſiteurs françois. Ceux qui cultivent la ſcène comique n'auront preſque plus rien à envier aux Italiens, lorſqu'ils poſſéderont auſſi bien qu'eux l'art des *morceaux d'enſemble.* (*M. Framery.*)

ENTONNER. *v. a.* C'eſt dans l'exécution d'un chant, former avec juſteſſe les ſons & les intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut guères ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces ſons & ces intervalles; ſavoir, celle du ton & du mode où ils ſont employés, d'où vient peut-être le mot *entonner.* On peut auſſi l'attribuer à la marche diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop compoſés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le chant d'une hymne, d'un pſeaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'égliſe catholique, c'eſt, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *te deum*; dans nos temples, c'eſt le chantre qui *entonne* les pſeaumes. (*J. J. Rouſſeau.*)

ENTONNER ſignifie tout ſimplement entrer *dans le ton*; mais le mot ton eſt pris ici dans le ſens de corde, *d'intonation*; il n'eſt donc point abſolument néceſſaire de connoître le ton ni le mode où l'on eſt pour *entonner* juſte. Il ſuffit d'avoir dans l'oreille le ſon d'une note pour ſervir de baſe, ſoit la tonique ou toute autre corde de la gamme; car ſi, par exemple, je dois *entonner* la quinte d'*ut*, pourvu que je connoiſſe cet *ut*, il eſt très-indifférent (dans notre ſyſtême tempéré) que je ſois dans le ton d'*ut* ou dans celui de *fa*, ou dans celui de *ſol.* L'étymologie de Rouſſeau eſt donc chimérique. Mais il en ajoute une bien plus étrange, lorſqu'il dit que le mot *entonner* peut être attribué à la gamme diatonique. Aſſurément il peut être attribué de même à la gamme chromatique, car on les entonne l'une & l'autre. Diatonique n'a pas plus engendré le mot *entonner*, qu'*entonner* le mot diatonique: ces deux mots ſe rapportent également au mot *ton*, mais dans des acceptions diverſes.

Entonner, dans la muſique profane, comme dans la muſique d'égliſe, s'applique particulièrement à la manière de commencer un chant. Ainſi l'on dit *entonner* un air, comme *entonner* un hymne ou un pſeaume. (*M. Framery.*)

ENTR'ACTE. *ſ. m.* Eſpace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra & le commencement de l'acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs. L'orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une ſymphonie qui porte auſſi le nom d'*entr'acte.*

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais diviſé leurs dranes par actes, ni par conſéquent connu les *entr'actes.* La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce juſqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du ſpectacle, commencèrent les premiers à le

Digitized by Google

partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, & les intermèdes dont on le rempliſſoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *entr'actes* de sa dernière pièce étoient remplis par des intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique; (Voyez *Opéra.*) Mais par une inconséquence qui nait de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils rempliſſent leurs *entr'actes* des ballets qu'ils banniſſent de la pièce; & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scène, & promenant, ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant & isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue: car à l'opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène: car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*entr'acte*, afin que le spectateur ne se trouve pas au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame, comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celle du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte*. Or ce temps est dans sa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui sont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derrière le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose; savoir, la mesure de l'attention, car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie; mais il est temps de finir cet article qui n'est déjà que trop long. (*J. J. Rousseau.*)

Digitized by Google

ENTR'ACTE. Rouſſeau avoit donné dans cet article une excellente théorie de l'*entr'acte*. On l'a depuis rendue inutile en ſupprimant cette partie muſicale de nos drames lyriques. C'eſt à M. Gluck que cette ſuppreſſion eſt due; & il eſt aſſez remarquable que celui qui a tout rapporté dans ſon ſyſtême dramatique, à l'enſemble & à l'illuſion théâtrale, ait établi entre chaque acte un vuide qui rompt néceſſairement cet enſemble & détruit cette illuſion, qu'il faut enſuite faire renaître.

Aſſurément, il ſentoit mieux que perſonne, le parti qu'on pouvoir tirer des *entr'actes*; mais il connoiſſoit auſſi la meſure de nos forces phyſiques & intellectuelles. Il jugea que plus on fixoit obſtinément l'attention pendant le cours d'un acte, plus cette attention avoit enſuite beſoin de repos; que nos organes fortement émus demandoient trève & relâche; & qu'auſſi l'orcheſtre, qui n'étoit pas avant lui continuellement employé tout entier, exigeoit ce ſoulagement, depuis qu'ayant ſubſtitué au récitatif ſimple un récitatif perpétuellement obligé, les inſtrumens n'avoient plus, de l'ouverture à la chaconne, un ſeul inſtant de répit.

Cette dernière raiſon eſt la plus forte; mais il eſt poſſible que parmi les perfectionnemens dont notre ſpectacle lyrique a beſoin, on revienne à faire uſage, pour les ſcènes ou les paſſages de ſimple déclamation, d'un récitatif débité, uniquement accompagné de la baſſe, pour ſe ménager des moyens de nuances & d'effets, dans les momens d'intérêt & de paſſion: ce changement en mettant l'orcheſtre plus à l'aiſe, y mettroit auſſi le ſpectateur: l'un & l'autre pourroient alors ſe retrouver aſſez de force pour ſupporter les *entr'actes* qui certainement ſont plus conformes à la nature de ce ſpectacle, puiſqu'ils favoriſent l'illuſion, & qu'ils n'interrompent point l'uſage d'une langue conventionnelle, qui dans ce pays d'enchantemens, nous explique ſans ceſſe par le ſens de l'ouïe, ce qui frappe celui de la vue.

(*M. Ginguené.*)

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de ſymphonie par lequel débute un ballet.

Entrée ſe dit encore à l'opéra, d'un acte entier, dans les opéra-ballets dont chaque acte forme un ſujet ſeparé. L'entrée *de Vertumne dans les climens*. L'entrée *des Incas dans les Indes Galantes*.

Enfin, *entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

(*J. J. Rouſſeau.*)

ENTRÉE. Dans le premier ſens que lui donne Rouſſeau, ſervoit à déſigner ce que nous entendons par ouverture. Ainſi on diſoit l'*entrée* d'un opéra, comme l'*entrée* d'un ballet.

On entendoit encore par *entrée* une ſorte de danſe particulière affectée à quelques caractères de déguiſemens. Les maſques d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle, avoient chacun leur *entrée* qui ſe danſoit ſur un air qui lui étoit conſacré; l'air & la danſe avoient également le nom d'*entrée*.

Autrefois, lorſqu'on danſoit dans des maiſons particulières, on s'étoit fait une loi d'admettre tous les maſques qui ſe préſentoient, ſans qu'ils euſſent beſoin de ſe faire connoître. Chacun d'eux danſoit l'*entrée* affectée au caractère de ſon habit, & enſuite il étoit obligé de ſe retirer, à moins qu'on ne le retint.

L'*entrée* de l'arlequin, c'eſt-à-dire, l'air ſur lequel il danſoit, s'appeloit auſſi chaconne.

(*M. Framery.*)

ENTRÉE. Sur ce mot, conſidéré relativement aux ballets & aux divertiſſemens, j'ai dit aux mots *Ballet* & *Divertiſſement*, ce qu'il eſt inutile de répéter ici. (Voyez ces deux articles.)

Dans tout ouvrage lyrique, le compoſiteur doit faire attention aux premières *entrées* de ſes perſonnages, pour les annoncer d'une manière convenable à leur caractère. C'eſt ainſi que dans l'opéra de Roland, l'*entrée* de ce héros & celle de Médor ſont accompagnées, la première, d'une ritournelle brillante, guerrière & dont le rythme eſt très-marqué; l'autre, d'une ſymphonie douce & mélodieuſe, mais commençant par quelques traits coupés, qui marquent l'inquiétude & la crainte.

Il n'eſt pas néceſſaire de dire que dans le cours de la pièce, les *entrées* de chaque perſonnage doivent exprimer la ſituation actuelle où ils ſe trouvent, & pour ainſi dire, annoncer le motif qui les amène ſur la ſcène. Il ne faut pour cela qu'une légère attention, qu'un homme très-médiocre, peut avoir, mais qui n'en eſt pas moins néceſſaire quoiqu'elle puiſſe échapper quelquefois aux plus grands maîtres.

(M. *Ginguené.*)

ÉOLIEN. *adj.* Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la muſique grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du mode phrygien. (Voyez *Mode.*)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélitée, épouſe de Pluton, ſur le mode* éolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des iles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Aſie mineure, où il fut premièrement en uſage.

(*J. J. Rouſſeau.*)

ÉOLIEN. Rouſſeau a-t-il bien ſaiſi le véritable ſens des vers de Laſus? La gravité dont parle le poëte doit-elle être priſe dans un ſens moral ou dans un ſens phyſique; c'eſt-à-dire doit-elle être appliquée aux

Digitized by Google

cordes du mode Eolien, ou à ſon caractère? S'agit-il même dans ces vers du véritable mode Eolien?

1°. Le mode Eolien, le neuvième des quinze modes Grecs, doit naturellement participer du caractère des modes adjacens; c'eſt-à-dire de la véhémence du Phrygien & de la vivacité du Lydien. Or le caractère réſultant de ce mélange n'approche nullement de la gravité

2°. Le caractère du mode Eolien ne doit-il pas être celui des peuples chez leſquels il a pris naiſſance? « Or, dit Héraclides de Pont, cité par Athénée; *Deipnoſ. liv.* 14, les Eoliens, les Doriens, les Ioniens, quoique Grecs, ne ſe reſſemblent nullement par le caractère. Perſonne n'ignore l'opiniâtreté avec laquelle les Lacédémoniens (qui ſont Doriens) conſervent leurs mœurs & leurs uſages antiques. Les Theſſaliens ont encore le caractère des Eoliens dont-ils tirent leur origine. Mais les Ioniens ont preſque tous été forcés d'abandonner leurs anciennes loix pour s'aſſervir à celles des barbares qui les ont ſubjugués... Ces différens peuples ont adopté chacun un caractère de chant qui porte leur nom. Le chant Dorien eſt remarquable par ſa mâle & pompeuſe gravité. Toujours ſimple, toujours égal, ſombre, ſerré, véhément & ſévère. L'Eolien eſt élevé, mais emphatique & diffus. Il n'eſt propre qu'à exprimer la fierté & la franchiſe naturelle du voluptueux Eolien, qui paſſe ſa vie dans les plaiſirs de la table & de l'amour. Les caractères de ces deux modes ſe trouvent parfaitement réunis dans le mode Hypodorien, à qui les Grecs, au rapport du même Héraclides, ont auſſi donné le nom d'Eolien. C'eſt dans ce nome (Hypodorien) qu'eſt compoſé l'hymne de Laſus d'Hermione ſur Cérès & ſur la ville d'Hermioné ſa patrie. *Je célébrerai dans mes chants, ſi vous me le permettez, divine Cérès, la belle Mélibée, l'épouſe du Dieu des Enfers. Je marierai ma voix aux ſons graves de l'harmonie Eolienne.* Ces chants Hypodoriens ſont les ſeuls employés par les habitans d'Hermioné, qui ſont Eoliens. Ce n'eſt donc pas ſans raiſon que Laſus les appelle Eoliques. »

Les mots *barubromon armonian* ne marquent-ils pas diſtinctement qu'il ne s'agit point dans les vers de Laſus de la gravité de caractère, mais de la gravité phyſique des inſtrumens Eoliens?

3°. D'ailleurs le mode Eolien ne peut pas même être appellé phyſiquement grave, puiſqu'il y a huit modes plus graves que lui; (voyez *la planche E du Dictionnaire de Rouſſeau*) & qu'il n'y en a que ſix à l'aigu. Donc cette gravité phyſique n'eſt pas applicable au mode Eolien.

C'eſt donc ſans fondement qu'Athénée *ibid.* veut que le mode Eolien ait été appelé *Hypodorien* à cauſe du rapport des caractères du mode Dorien & de l'Eolien. Il eſt vrai que le mot *hypo* devant un adjectif grec indique très-ſouvent un diminutif; ainſi *chaunos* ſignifie *mol*; *hypo chaunos* ſignifie *un peu mol*; mais jamais le mot *hypodorien* n'a été employé dans le ſens de *approchant du Dorien* ou de *un peu Dorien*.

Il faut donc conclure décidément contre l'autorité de Rouſſeau que la gravité n'eſt point le caractère du mode Eolien, & qu'il ne s'agit point de ce mode dans les vers de Laſus. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPAIS. *adj.* Genre *épais*, denſe, ou ſerré, *πυκνὸν* eſt, ſelon la définition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque tétracorde, la ſomme des deux premiers intervalles eſt moindre que le troiſième. Ainſi le genre enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui ſont chacun d'un quart de ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-ton; ſomme beaucoup moindre que le troiſième intervalle, qui eſt une tierce majeure. Le chromatique eſt auſſi un genre *épais*; car ſes deux premiers intervalles ne forment qu'un ton, moindre encore que la tierce mineure qui ſuit. Mais le genre diatonique n'eſt point *épais*, puiſque ſes deux premiers intervalles forment un ton & demi, ſomme plus grande que le ton qui ſuit. (Voyez *Genre*, *Tétracorde*.)

De ce mot *πυκνὸς* comme radical, ſont compoſés les termes *apycni*, *baripycni*, *meſopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à ſa place.

Cette dénomination n'eſt point en uſage dans la muſique moderne. (*J. J. Rouſſeau.*)

ÉPARCHA. Pollux, *onomaſt. liv. IV, chap.* 9, nous apprend que l'*éparcha* étoit une des parties du mode des Cithares, ſuivant la diviſion de Terpandre: c'étoit apparemment le *prélude*; car c'eſt ce que ſignifie le mot *éparcha*. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPARCHEIA. C'étoit la ſeconde partie du mode des Cithares, ſuivant la diviſion de Terpandre, Pollux, *onomaſt. liv. IV, chap.* 9. L'*éparcheia*, *commencement*, étoit probablement le commencement même du mode, puiſqu'il ſuivoit l'*éparcha* ou *prélude*. (Voyez *Eparcha*.)

(*M. de Caſtilhon.*)

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanſon des meuniers, appelée autrement *hymée*. (Voyez *Chanſon*.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente long-temps ſur le même ton, reſſemble aſſez à la chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un meunier.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau ne paroit pas heureux en étymologies. Il a beau dire, on ne voit pas beaucoup de rapport entre le *piaulement* d'une femme & la *chanſon d'un*

Digitized by Google

meunier. Quant à la *chanſon d'un moulin*, je ne ſais pas ce que cela veut dire. (*M. Framery.*)

ÉPICINION. Chant de victoire chez les Grecs. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPIBOMIE. Nom d'un cantique que les Grecs chantoient devant l'autel. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPICHROMATIQUE. (*Genre Epichromatique.*) Ptolémée, *harmon. liv. II, chap.* 1, fait mention de ce genre, ſans en donner la définition. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPICYTHARISME. Air de Cythare, qu'on exécutoit après les pièces de théâtre, & qui étoit à la tragédie & à la comédie grecque, ce qu'eſt le ballet à notre opéra. (*M. de Caſtilhon.*)

EPIDITONUM. On trouve quelquefois à la tête des canons, le mot grec *épi*, qui ſignifie *au-deſſus*, joint à un autre mot comme *ditonum*, la *ſeconde*; *diapaſon*, l'octave; &c. pour marquer que la ſeconde partie doit prendre le chant à la ſeconde, l'octave, la quatrième, &c. (*M. Framery.*)

ÉPIGENIUM. On ſait que les quarante cordes de cet inſtrument y étoient magadizées, c'eſt-à-dire, deux à deux, & accordées à l'uniſſon ou à l'octave, comme elles le ſont au luth, à la harpe double & au clavecin à deux & à trois jeux; ce qui ne faiſoit que vingt ſons différens. C'eſt la plus grande étendue de modulation que les anciens, ſoit Grecs, ſoit Romains, aient connu ſous le ſiècle d'Auguſte. (Voyez *les Mémoires de l'Académie des Inſcriptions.* On y écrit *Epigonium*, & non pas *Epigenium.*) Lettres ſur l'Encyclopédie. (*M. de Caſtilhon.*)

EPIGONIENS. Il y avoit eu avant Ariſtoxène pluſieurs ſectes de muſiciens; des Epigoniens, des Damoniens, des Eratocléens, des Agénoriens, &c. Après Ariſtoxène ont paru celles des Archeſtratiens, des Agoniens, des Philiſciens, des Hermippiens, &c. *Porphyre ſur Ptolémée.* Epigonus étoit natif d'Ambracie, mais les Sicioniens lui accordèrent chez eux le droit de cité. Il fut l'inventeur de l'Epigonium qui avoit quarante cordes. On donna dans la ſuite à cet inſtrument la forme d'un pſalterion droit, ſans lui faire perdre pour cela le nom d'Epigonium. Epigonus fut le premier qui toucha ces inſtrumens à cordes ſans faire uſage du plectrum. (Voyez *Meibom. ſur Ariſtox.* p. 79. (*M. l'abbé Feytou.*)

EPIGONIUM. Muſonius nous apprend que l'inſtrument appelé *épigonium* avoit quarante cordes; & d'accord avec Athénée, il en attribue l'invention à Epigonus d'Ambracie, grand muſicien, & qui le premier toucha des inſtrumens à cordes ſans *plectrum.* La muſique a de grandes obligations à cet Epigonus; car, au rapport d'Athénée, il imagina le premier de réunir le chant des flûtes à celui des cythares; & ôta, par ce moyen, ce qu'il y avoit de dur & d'inflexible dans le chant des cythares ſeules. Il inventa le genre chromatique; le premier il mit en vogue les inſtrumens appelés *jambique*, *magade* & *Syrinx*; enfin, il fut l'auteur des chœurs. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPILÉNE. Chanſon des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voyez Athénée, *liv. V.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EPILOGUE. Huitième & dernière partie du mode des cythares, ſuivant la diviſion de Terpandre, Pollux, *onomaſt. liv. IV, chap.* 9.

Je crois que l'*épilogue* n'étoit qu'une eſpèce de paſſage qui terminoit le mode des cythares, ſans y appartenir proprement, comme l'*épilogue* des pièces de théâtre, & que la véritable fin du mode ſe faiſoit par le ſphragis. (Voyez *Sphragis.*) (*M. de Caſtilhon.*)

EPIMYLIE. Dans Athénée l'on trouve que l'*épimylie* & la chanſon appelée hymée étoient la même. (Voyez *Hymée.*) Athénée ajoute que peut être ce mot *épimylie* vient d'*ἐπιμύλιος*, qui ſignifie en Dorien tantôt retour, & tantôt l'augmentation & le ſurplus de nourriture qu'on donnoit à ceux qui travailloient au moulin? Peut-être encore ce mot vient-il de *μύλη*, *meule.* (*M. de Caſtilhon.*)

EPIMÈSE. C'eſt la conſonnance que fait avec la Mèſe la proſlambanomène. Avant l'introduction de cette dernière corde, l'échelle Grecque étoit néceſſairement en mode majeur, puiſqu'elle ne pouvoit ſe terminer au grave d'une manière ſatisfaiſante que ſur la parhypate des hypates. Exemple:

La	*Sol*	*Fa*	*Mi*	*Re*	*Ut*	*Si*	*Ut.*
Mèſe.	Lichanos des Mèſes.	Parhypate des Mèſes.	Hypate des Mèſes.	Lichanos des Hypates.	Parhypate des Hypates.	Hypate des Hypates.	Parhypate des Hypates.

Mais depuis l'addition de la proſlambanomène, qui fait l'octave de la mèſe (l'épimèſe), l'échelle Grecque peut être ſuppoſée à volonté en *ut* ou en *la*; c'eſt-à-dire majeure ou mineure, puiſque ces deux terminaiſons *la ſol fa mi re ut ſi ut* & *la ſol fa mi re ut ſi la* ſont l'une dans le mode d'*ut*, l'autre dans le mode de *la.*

Cependant il faut avouer que le *la* ſe trouvant au commencement, au milieu & à la fin de l'échelle, déterminoit plus ſenſiblement le mode à être en *la* mineur qu'en majeur d'*ut*. De-là l'origine de notre mode mineur.

A l'égard du mot *Epimèſe*, (voyez *Ariſtide*, p. 10, v. 9) je ne voudrois pas garantir que ce fut un mot compoſé. Le ſens de la phraſe d'Ariſtide eſt toujours le même, ſoit qu'on le décompoſe, ſoit qu'on n'en faſſe qu'un ſeul mot. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPIODIE. Chanſon des Grecs avant les funérailles; on l'appeloit auſſi noenia.
(*M. de Caſtillon.*)

EPIPHALLUS. Il paroît par un paſſage d'Euſtathius, très-ſouvent cité dans Meurſius, que ce mot étoit auſſi un air de danſe des anciens, & qu'on l'exécutoit ſur des flûtes. Ce même paſſage met encore l'hédycome & le polémicon au rang des airs de danſe joués ſur la flûte; (Voyez *Hédicome* & *Polemicon.*) & Athénée dit poſitivement, d'après Tryphon, que c'étoient des airs de danſes propres aux flûtes.
(*M. de Caſtillon.*)

EPIPOMPENTICA. Chanſons faites pour des occaſions où il falloit de la magnificence.
(*M. de Caſtillon.*)

EPIPROSLAMBANOMÈNE. C'étoit la corde qui ſe trouvoit ſous la *proſlambanomène*, & qui répondoit par conſéquent à notre *fol*.
(*M. de Caſtillon.*)

ÉPISYNAPHE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes conſécutifs, comme ſont les tétracordes *Hypaton*, *Meſon* & *Synnemenon*. (Voyez *Syſtême*, *Tétracorde*.)
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPITHALAME. *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles chanſons ne ſont guère en uſage parmi nous; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques & obſcènes, plus conformes au goût du ſiècle.
(*J. J. Rouſſeau.*)

* Que veut dire ce ſarcaſme, & quel rapport a-t-il avec la muſique? Rouſſeau croyoit-il que les unions conjugales fuſſent beaucoup plus heureuſes chez les Grecs qu'elles ne le ſont chez nous? Et avec quelles ſociétés vivoit-il lorſqu'il donne comme règle générale que les *épithalames* modernes ne contiennent que des penſées équivoques & obſcènes? Il nous reſte un aſſez grand nombre d'épithalames de nos bons poëtes, & aucune ne mérite cette critique calomnieuſe. Ce ſont ordinairement des allégories auxquelles on pourroit reprocher plutôt de la fadeur & de l'uniformité, ſi les vers de ſociété n'étoient pas toujours bons pour ceux à qui on les adreſſe. On fait quelquefois des épithalames ſur des airs connus; mais ce genre de poéſie, qui n'eſt plus guères d'uſage, n'a point parmi nous de chant qui lui ſoit conſacré.
(*M. Framery.*)

EPITHALAME. Ce n'eſt pas ici le lieu de diſſerter ſur l'origine & ſur l'uſage de cette ſorte de poëme, qui ſe chantoit chez les anciens à la porte de l'appartement des nouveaux époux lorſqu'ils s'y étoient retirés. Il ſuffit de dire que c'étoit du lieu même où on le chantoit qu'il avoit pris ſon nom grec, étant compoſé de la préposition ἐπὶ & de θάλαμος, chambre nuptiale, ou appartement de l'époux.

Les Hébreux connurent cet uſage; il exiſta chez les Grecs dès les tems héroïques; les premiers Romains l'adoptèrent, mais ils y mêlèrent dans leurs vers feſcennins, des obſcénités groſſières, dont le goût épuré des Grecs ne leur avoit point donné l'exemple. Catulle fut le premier qui rendit à l'*épithalame* la nobleſſe & la décence dignes d'un peuple civiliſé. Pluſieurs poëtes latins poſtérieurs à lui en ont laiſſé qui peuvent ſervir de modèles.

Ce poëme doit être en général compoſé de deux parties, dont l'une contient les louanges des deux époux, l'autre des vœux pour leur bonheur. On peut l'employer avec ſuccès au théâtre lyrique, dans des ſujets Grecs ou Romains. L'imitation de ces coutumes antiques ajoute à l'illuſion, & fournit des tableaux au poëte & au muſicien.

Mais l'*épithalame* proprement dit ne peut être d'uſage dans les ſujets modernes, quoique chez preſque tous les peuples on célèbre par des fêtes & par des chants un jour qui ne devroit pas toujours y paroître ſous de ſi joyeux auſpices. (*M. Ginguené.*)

EPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la muſique greeque, duquel les temps étoient en raiſon ſeſquitierce ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit repréſenté par le pied que les poëtes & grammairiens apellent auſſi *épitrite*; pied compoſé de quatre ſyllabes, dont les deux premières ſont en effet aux deux dernières dans la raiſon de 3 à 4. (Voyez *Rhythme.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPITRITE. C'eſt en général, ſelon Broſſard, une des proportions mathématiques par laquelle, en comparant deux nombres inégaux, on trouve que le plus grand contient le plus petit une fois, & en outre une troiſième partie du plus petit. Par exemple, le nombre 4 contient une fois le nombre 3, & en

outre une unité, laquelle eſt la troiſième partie du nombre 3. De même le nombre 8 contient le nombre 6, & en outre 2 qui ſont la troiſième partie du nombre 6. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPODE. *ſ. f.* Chant du troiſième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient *la période*, laquelle étoit compoſée de trois couplets; ſavoir, la *ſtrophe*, l'*antiſtrophe* & l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPODES. Chant des anciens chœurs des Grecs, qu'ils exécutoient ſans ſe mouvoir, pour repréſenter l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe. (Voyez *Ballet*, *Chœurs*, *Danſe.*) (*Cahuſac.*)

EPOGDOO, ou *ſeſqui octave*; c'eſt, ſelon Proſſard, lorſque le plus grand nombre contient le plus petit une fois & $\frac{1}{8}$, comme 9. 8 : 18. 16, &c. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPTACORDE. *ſ. m.* Lyre ou cythare à ſept cordes, comme, au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*eptacorde* à un ſyſtême de muſique formé de ſept ſons, tel qu'eſt aujourd'hui notre gamme. L'*eptacorde* ſynnemenon qu'on appeloit autrement *lyre de Terpandre*, étoit compoſé des ſons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*eptacorde* de Philolaüs ſubſtituoit le béquarre au bémol, & peut s'exprimer ainſi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planètes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPTACORDE ſignifioit auſſi autrefois la ſeptième, c'eſt-à-dire la *ſeptième* corde. *Eptacorde* majeur, *eptacorde* mineur étoient la ſeptième majeure & mineure.
(*M. Framery.*)

EPTACORDE. Ici, à l'article *Lyre* & ailleurs, Rouſſeau confond mal à propos la lyre & la cythare. On dit lyre de Mercure, cythare d'Apollon. Mais voyez *Meſe*, art. *Inſtrument*, & *Lyre*.
(*M. l'abbé Feytou.*)

EPTAMERIDES. *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de ſon ſyſtême expoſé dans les mémoires de l'académie, année 1701.

Cet auteur diviſe d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *eptamérides*; de ſorte que l'octave entière comprend 301 *eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez *Décamériде.*)

Ce mot eſt formé de ἑπτὰ, ſept, & de μερὶς, partie.
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPTAPHONE. *ſ. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'écho ſe trouva là par haſard, & qu'enſuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.
(*J. J. Rouſſeau.*)

EPYTHIMBIEN. Surnom d'un nome propre à la flûte, inventé par Olympe, & dont Pollux parle dans le *chap.* 10, *liv. IV* de ſon *onomaſticon*.
(*M. de Caſtilhon.*)

ÉQUISONNANCE. *ſ. f.* Nom par lequel les anciens diſtinguoient des autres conſonnances celles de l'octave & de la double octave, les ſeules qui faſſent paraphonie. Comme on a auſſi quelquefois beſoin de la même diſtinction dans la muſique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de ſcrupule, que la ſenſation de l'octave ſe confond très-ſouvent à l'oreille avec celle de l'uniſſon. (*J. J. Rouſſeau.*)

ESPACE. *ſ. m.* Intervalle blanc, ou diſtance qui ſe trouve dans la portée entre une ligne & celle qui la ſuit immédiatement au-deſſus ou au-deſſous. Il y a quatre *eſpaces* dans les cinq lignes, & il y a de plus deux *eſpaces*, l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous de la portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *eſpaces* indéfinis par des lignes poſtiches ajoutées en haut ou en bas, leſquelles augmentent l'étendue de la portée & fourniſſent de nouveaux *eſpaces*. Chacun de ces *eſpaces* diviſe l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques; ſavoir, un de la ligne inférieure à *l'eſpace*, & l'autre de *l'eſpace* à la ligne ſupérieure. (Voyez *Portée.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

ESPAGNE. (Hiſtoire de la muſique en) Il ſemble que les Eſpagnols ont été placés plus bas qu'ils ne le méritoient parmi les nations muſiciennes de l'Europe au XVIe ſiècle, par ceux qui imaginent que Moralès fut le premier compoſiteur diſtingué qu'ait produit l'Eſpagne, & que Salinas fut le ſeul théoricien qui y parut à cette époque. On connoit en effet très-peu l'état où y fut la muſique dans l'intérieur du royaume; mais à en juger par les muſiciens, tant chanteurs que compoſiteurs qu'il fournit alors à la chapelle pontificale, on peut penſer qu'un état auſſi riche & auſſi puiſſant dut en conſerver auſſi pour ſes plaiſirs, & ne les éleva pas tous pour cette eſpèce nouvelle d'exportation.

Les Eſpagnols, loin d'avoir négligé la muſique, paroiſſent non-ſeulement avoir eu de tous tems un goût naturel pour cet art, mais l'avoir compris de très-bonne heure dans le cercle des ſciences de leurs univerſités. Ce goût naturel qui s'eſt toujours conſervé, ſe reconnoit encore à l'inclination pour le chant & pour le ſon des inſtrumens, même parmi les dernières claſſes du peuple, ſoit dans les fêtes villageoiſes,

geoiſes, où ils jouent de divers inſtrumens qui leur ſont propres, inſtrumens moins délicats peut-être que ceux des Italiens, mais plus capables d'éveiller les paſſions; ſoit dans ce qu'ils nomment ſérénades, chaconnes, folies, ſapates, moreſques, ſaraballes, fandangos, pavanilles & autres eſpèces de danſes.

Dès les tems les plus reculés de la monarchie Eſpagnole une muſique moins ſimple étoit en uſage. C'eſt ce que prouvent non-ſeulement les chanſons Arabes chantées par les Maures, & dont pluſieurs ſe ſont conſervées, mais auſſi les morceaux de poëſie Eſpagnole, compoſés ſur des airs par Alphonſe le Sage roi de Caſtille. Il ne faut pas oublier les repréſentations ſacrées, appelées *Villancicos*, qu'on célébroit dans les égliſes avec une grande pompe la nuit de Noël, reſtes des anciens myſtères de la paſſion; ni les fêtes profanes, les tournois, les quadrilles, carrouſels & autres divertiſſemens pareils qui étoient alors en grande vogue, principalement au tems de Ferdinand & d'Iſabelle, & enſuite de Philippe II, & qui tous étoient accompagnés de voix & d'inſtrumens.

Quant à la muſique conſidérée comme ſcience, Salinas, dans la préface de ſon traité *de muſicâ*, dit que la place de profeſſeur de muſique qui lui fut confiée à Salamanque, avoit été fondée & dotée par ce même Alphonſe le Sage, qui mourut en 1284. *Bartolomeo Ramos Pereira* ou *Pereia* qui profeſſoit en 1482 la muſique à Bologne, avoit été auparavant profeſſeur public de muſique à Tolède & à Salamanque. C'eſt de cette dernière univerſité qu'il fut appelé, pour occuper la chaire de muſique érigée à Bologne par le pape Nicolas V. Il étoit né avec un génie inventeur. Il eut le courage de dévoiler à l'Italie les erreurs de Gui d'Arezzo, de découvrir les endroits foibles & les inconſéquences de ſon ſyſtême. Dans ſon traité de muſique, devenu très-rare, il propoſa un tempérament qui fut vigoureuſement combattu par Gaffurio, & par les autres partiſans de Gui d'Arezzo, mais qui fut enfin adopté par les Italiens les plus habiles.

On trouve imprimé à la fin du XVe ſiècle, c'eſt-à-dire en 1495, un *ars muſicorum, ſive commentarium muſicæ facultatis*, par un prêtre nommé Guillerm de Podio; & dans le cours du ſeizième, outre pluſieurs ouvrages ſur des inſtrumens particuliers, comme la viole, la harpe, l'orgue, &c. on trouve encore tant en eſpagnol qu'en latin un grand nombre de traités, tels que *libro de muſica practica*, par Franceſco Trovar; *arte di canto olanl*, par Melchior de Torres; *de ratione muſicæ & inſtrumentorum uſu apud veteres hebræos*, par Cyprien de la Huerga, &c.

Le frère Pedro d'Uregna, qui demeuroit auſſi en Italie vers l'an 1520, mérite d'être tiré de l'obſcurité où il eſt injuſtement reſté juſqu'ici. Si l'invention d'une note ajoutée à l'*ut, re, mi, fa, ſol, la*, invention attribuée à Gui d'Arezzo, a été d'un grand avantage pour la muſique, & ſi elle peut s'appeler une grande découverte, l'honneur en eſt dû à ce religieux Eſpagnol, puiſqu'il en fut le véritable inventeur. Cette découverte inconnue au public & à tous les auteurs de recherches, ſe trouve dans l'abrégé du ſyſtême de ce Pedro d'Uregna, fait & publié à Rome en Eſpagnol, l'an 1669, avec ce titre: *Arte nueva della muſica inventada por ſan Gregorio, deſconcertada anno 1022, por Guido Aretino, reſtituida á ſu primera perfection por fray Pedro de Urena, y reducida a eſte breve compendio por J. C.*; c'eſt-à-dire, « nouvel art de la muſique, inventé par S. Grégoire, décompoſé en 1022 par Gui d'Arezzo, rétabli dans ſa première perfection par frère Pierre d'Uregna, & réduit en abrégé par J. C. » Cet abréviateur eſt le célèbre Jean Cataruuel. Ainſi tandis qu'en Italie, en Allemagne & en France on ſe diſpute la gloire de cette découverte, ſon auteur Eſpagnol gît oublié dans la pouſſière de quelque bibliothéque.

Tous ces écrivains & beaucoup d'autres parurent en Eſpagne avant Salinas, mais c'eſt celui de tous dont la vie & les ouvrages méritent le mieux une mention particulière.

François SALINAS, né à Burgos en 1513, fut aveugle dès ſon enfance, ayant ſucé, comme il le dit lui-même, cette infortune avec le lait infecté de ſa nourrice. Ses parens s'étant aperçus qu'il pouvoit, malgré ſon incommodité, s'adonner à l'étude de la muſique, lui firent apprendre de très-bonne heure à chanter & à jouer de l'orgue. Ce fut par un pur haſard qu'il acquit la première connoiſſance des langues ſavantes. Lorſqu'il étoit encore enfant, une jeune femme, qui ſavoit très-bien le latin, ayant un extrême déſir d'apprendre à toucher l'orgue, vint prendre de lui des leçons chez ſon père, & lui montra le latin en retour de ſes leçons de muſique. Ses parens l'envoyèrent enſuite à Salamanque où, pendant pluſieurs années, il s'adonna excluſivement à l'étude de la langue grecque, de la philoſophie & des arts: mais n'étant pas en état de ſe ſoutenir plus long-tems dans cette univerſité, il fut placé dans le palais du roi, auprès de l'archevêque de Compoſtelle, qui peu de tems après ayant été fait cardinal, emmena Salinas avec lui à Rome. Là il profita de l'occaſion de converſer avec les ſavans, & de conſulter les anciens manuſcrits Grecs: il donna une attention particulière à ceux qui traitent de la muſique, & qui ont été publiés depuis par Meibomius. Il s'occupa trente ans de ces études, & à la mort de ſes patrons, qui l'avoient, dit-il, plus aimé qu'enrichi, il ſe détermina à retourner en Eſpagne, & à y paſſer le reſte de ſes jours dans une humble obſcurité: mais à ſon arrivée à Salamanque, il fut créé profeſſeur de muſique, & il commença de donner dans cette univerſité des leçons publiques de pratique & de théorie.

La longue étude qu'il avoit faite de Boëce & des anciens théoriſtes Grecs rendit toujours ſa doctrine en grande partie ſpéculative. Il ſe renferma preſque

uniquement dans les calculs des rapports, les divisions du monocorde, les syſtêmes du tempérament & la pédanterie muſicale de ſon tems, ſans, pour ainſi dire, s'occuper le moins du monde de l'harmonie, des modulations, ni même de la mélodie, excepté celle que pouvoient fournir les modes eccléſiaſtiques & les *eſpèces* de l'octave. Cependant ſon traité de muſique eſt non-ſeulement rare, mais précieux à beaucoup d'égards; & quoiqu'il ne traite guères que de l'ancienne muſique, & de ſyſtêmes dont il n'eſt plus queſtion aujourd'hui, comme ces ſyſtêmes y ſont expliqués avec beaucoup de méthode & de clarté par un homme de l'art, les amateurs de ces recherches & de ces diſcuſſions peuvent ſe flatter de poſſéder un véritable tréſor littéraire lorſqu'ils ont pu ſe procurer cet ouvrage, dont voici le titre: *Franciſci* SALINÆ, *Burgenſis, abbatis ſancti Pancratii de rocca Scalegna in regno neapolitano, & in academia ſalamanticenſi muſicæ profeſſoris, de muſica libri ſeptem, in quibus ejus doctrinæ veritas, tam quæ ad harmoniam, quàm quæ ad rhythmum pertinet, juxtà ſenſûs ac rationis indicium oſtenditur, & demonſtratur, Salamanticæ.* 1577.

On dit que Salinas jouoit admirablement de l'orgue, inſtrument qui paroit ſpécialement propre à développer les talens d'un grand muſicien, même lorſqu'il a perdu la vue. Salinas n'eſt pas le ſeul dont les talens puiſſent le faire croire. *Franceſco* CIECO fut dans ſon tems le premier organiſte de l'Italie. Pothoſt en Hollande, & Stanley en Angleterre, ſembloient, à la perfection de leur jeu, avoir plus gagné que perdu par cette calamité. Milton en ſavoit aſſez ſur cet inſtrument pour s'amuſer lui-même, & Handel qui ſavoit ſi bien amuſer les autres, devenu entièrement aveugle ſur la fin de ſa vie, continua de faire les délices de ceux qui pouvoient l'entendre. Salinas mourut en 1590, âgé de 77 ans. Ses talens & la profondeur de ſes connoiſſances ſont reconnus par les plus célèbres auteurs italiens, tels que Zarlino, Vincent Galilei, J. B. Doni, &c.

Les ouvrages de *Criſtoforo* MORALÈS furent publiés & célébrés dans toute l'europe, depuis 1540 juſqu'en 1564. Il précéda Paleſtrina, qui n'avoit que 12 ans lorſque Moralès fit paroître ſes premiers ouvrages. Outre pluſieurs morceaux publiés à Veniſe dans les recueils du tems, avec ceux de Coſtanzo Feſta, d'Adrien Willaert, & d'autres illuſtres contemporains, il a laiſſé deux livres de meſſes à quatre & à cinq voix, des pſeaumes, des motets, les lamentations de Jerémie, &c. Juſqu'au moment où le ſtyle de Paleſtrina effaça tous les autres ſtyles, les compoſitions de Moralès furent en haute faveur à Rome, dans la chapelle pontificale. Il étoit un des chanteurs de cette chapelle, ſous le pontificat de Paul III.

Thomas Louis DA VITTORIA, natif d'Avila, autre célèbre compoſiteur eſpagnol, fut auſſi chanteur dans la même chapelle. C'étoit un très-habile harmoniſte. Il fut le premier à publier dans un très-grand format des motets pour toutes les fêtes de l'année, en parties ſéparées, ſur deux pages en face l'une de l'autre; les notes étoient ſi groſſes que quatre & ſouvent huit chanteurs liſoient à la fois leurs parties ſur le même livre. Ses motets furent imprimés à Rome en 1585. Deux ans auparavant, il avoit publié un recueil de meſſes, qu'il dédia à Philippe II, roi d'Eſpagne. Sa meſſe des morts & ſes pſeaumes pénitentiaux furent très-eſtimés de ſon tems.

Carlos *Patino*, Juan *Roldan*, Vicente *Garcia*, Matias Juan *Viana* (qui paſſe pour l'inventeur de la baſſe continue,) *Guerrero* de Séville, *Flécha* de Catalogne, *Ortz* & *Cabezon* de Madrid, *Infantas* de Cordoue, *Duron* d'Eſtramadure, *Arpalueta* du royaume de Navarre, paroiſſent dans les catalogues de muſique d'Italie, des Pays-Bas & d'Eſpagne au XVIe ſiècle. On pourroit y joindre encore beaucoup d'autres noms ſonores de muſiciens, tant compoſiteurs qu'exécutans qui contribuèrent alors aux plaiſirs de leur pays & même de pluſieurs contrées de l'europe; mais en voilà bien aſſez pour diſculper les eſpagnols de n'avoir fait que des progrès tardifs dans un art qui dès ce tems-là, & même dans tous les tems, a été tellement lié avec le langage, la poëſie & la civiliſation d'un peuple, qu'on a ſouvent regardé comme une marque de barbarie d'en avoir négligé la culture.

Mais ce ne fut qu'au XVIIe ſiècle que le mélodrame pénétra chez eux, quoiqu'ils euſſent depuis long-tems le goût de la muſique, une muſique nationale, & que dès l'origine de leur théâtre cette muſique y eût été employée. Le premier qui l'y introduiſit fut Lope de *Rueda*, qui fut pour l'Eſpagne ce que Theſpis avoit été pour la Grèce. De ſon tems on chantoit derrière le théâtre quelques vieilles chanſons appelées romances, *Romanzes*, ſans aucune eſpèce d'inſtrumens.

Naharro de Tolède, ſi nous en croyons Cervantes de Saavedra, dans le prologue de ſes comédies, obligea les muſiciens à ſortir des couliſſes à la vue du public. *Berrio*, l'un des reſtaurateurs du genre dramatique, accrut la muſique inſtrumentale en redoublant le nombre & la qualité des inſtrumens de l'orcheſtre; Jean & François de la *Cueva*, introduiſirent les premiers l'uſage de chanter dans les intermèdes, ce qui dans cette première enfance des arts du théâtre, étoit exécuté par des enfans aveugles.

Les *Saynetes*, ſorte d'intermèdes très-agréables, qui ſont ſur le théâtre eſpagnol, l'image de la vraie comédie, & dans leſquels D. Louis de *Benavente* au dernier ſiècle, & D. Reymond de la Cruz, dans le nôtre, ſe ſont fait une grande réputation, ſervirent beaucoup à encourager la muſique théâtrale. Souvent la ſcène s'y ouvre par un chœur; & quelquefois on y entremêle des morceaux de dialogue en muſique. Les *Tonadilles*, ou eſpèce d'airs bouffons

qu'on y chante, peuvent diſputer de vivacité comique avec n'importe quelle compoſition muſicale des autres nations.

Dans les premières années du règne de Philippe II, l'uſage s'introduiſit de chanter des duos & des trios dans les comédies, & le mélodrame eut été plus tôt connu en Eſpagne, ſi d'un côté le caractère de Philippe III, adonné à la dévotion, & ennemi des plaiſirs du théâtre, & de l'autre la préférence donnée par Philippe IV aux comédies nationales, n'avoient appelé ailleurs l'attention du public. Ce ſut alors que Calderon, Montalban, Solis, Muret & tant d'autres, ſe diſtinguèrent ſous les enſeignes de Lope de Vega, leur prédéceſſeur.

On trouve dans une lettre de Dom *Angelo Grillo*, à Jules *Caſcini*, que « la nouvelle muſique drama» tique inventée par *Peri*, étoit paſſée des cours » des princes Italiens à ceux d'*Eſpagne* & de France. » Si cela étoit vrai, il ſeroit prouvé que l'opera en muſique fut tranſplanté en *Eſpagne* preſque auſſitôt qu'il fut inventé en Italie. Mais le ſeigneur Arteaga, quoiqu'Eſpagnol, & fort zélé pour la gloire de la nation, avoue, dans ſes *Révolutions du théâtre muſical*, que malgré toutes les recherches qu'il a faites pour vérifier l'époque indiquée par Grillo, il n'a pu y parvenir, ni trouver de notice d'aucun drame en muſique avant le règne de Charles II. Au mariage de ce roi avec Marie Anne de Neubourg, on repréſenta quelques drames avec la muſique de Lulli : le premier fut Armide.

Mais peu de temps après, comme la muſique françoiſe ne plaiſoit pas à la nation, l'on fit venir de Milan & de Naples des muſiciens & des chanteurs, pour repréſenter à Madrid le mélodrame italien. Depuis lors il s'y eſt toujours ſoutenu, tantôt avec plus, tantôt avec moins de faveur. Les premiers chanteurs d'Italie ont été appelés ſur le théâtre de Madrid. J'ai dit au mot *Chanter*, (Voyez ce mot) quelle fut l'élévation & la fortune de *Farinelli* ſous Philippe V, & ſous Ferdinand VI, c'eſt le beau moment, & le véritable règne de la muſique en *Eſpagne*. Elle ſe ſoutint ſous le dernier roi, moins par la protection du monarque qui ne l'aimoit pas, que par le goût national qui ſe trouva tout formé, & bientôt auſſi par le penchant très-vif que l'infant, aujourd'hui roi, témoigna pour cet art, qui doit reprendre tout ſon éclat ſous un prince dont il fut en quelque ſorte les premières amours.

L'opera ſérieux, ou grand opera, n'eſt chanté qu'en italien ſur le théâtre de Madrid; mais on y connoît depuis long-temps, comme nous l'avons déja vu, la comédie lyrique en langue du pays, langue ſonore, poëtique, & pour le moins auſſi muſicale que l'italienne. Outre la ſaynette dont j'ai parlé, les Eſpagnols ont la *zarzuela*, eſpèce de drame lyrique, à peu près ſemblable à nos opera comiques mêlés de proſe & de chant; les ſcènes y ſont ſimplement déclamées, mais entrecoupées de beaucoup d'airs, de duos, trios, quatuors, & même de chœurs. Ce mélange de la langue parlée & de la langue muſicale, quelque invraiſemblable qu'il ſoit, ne choque pas les Eſpagnols plus que nous, tant dans les arts comme dans les autres choſes humaines, l'habitude & la routine ont d'empire.

La *tonadille*, qui n'étoit d'abord qu'une chanſon ſimple & populaire qu'on employoit dans la zarzuela & dans la ſaynette, eſt maintenant ou une ſcène entière, ou même quelquefois tout un acte, ſelon ſa durée & l'étendue de la petite action qu'elle contient. Les Eſpagnols, attachés à leur muſique nationale, ſe plaignent des abus qui ſe ſont introduits dans la *tonada*, ou *tonadilla*, & qui en ont altéré le caractère. Les uns, diſent-ils, y élèvent trop leur ſtyle dans des ſujets familiers, & donnent à des bergers des airs nobles dignes de perſonnages héroïques; les autres l'habillent de couleurs étrangères & qui n'ont plus rien qui ſoit propre à elle, ni à l'*Eſpagne*; d'autres n'y cherchent que des tranſitions forcées, & ne font à tout moment que changer de ton, de mode, de motif & de mouvement, enſorte que l'oreille n'y jouit plus de ces chants ſimples & faciles qui faiſoient le charme de cette compoſition indigène.

Le peuple Eſpagnol, paſſionné pour la danſe & pour les inſtrumens, préfère aujourd'hui comme de tout temps, entre ces derniers la guitarre, & parmi les airs de la danſe, le *fandango* : c'eſt un air à trois temps & en ton mineur, qui ſe replie pour ainſi dire ſans ceſſe ſur lui-même; & n'ayant point de finale marquée, ſe recommence tant qu'on veut. Sacchini l'a employé fort à propos dans l'opera de *Chimène*. D. Yarte, dans ſon poëme eſpagnol ſur la muſique, a nommé cet air « le mélodieux *fandango*, qui répand la joie dans l'ame des nationaux & des étrangers, dans celle des ſages & des vieillards les plus ſévères. »

L'une des ſources du bon goût en muſique, qui règne généralement en *Eſpagne*, ainſi qu'en Italie & en Allemagne, & qui nous manque totalement en France, c'eſt l'excellente muſique que le peuple entend habituellement dans les égliſes. Un homme inſtruit & curieux de ces ſortes de recherches, a calculé que dans les ſeules cathédrales & collégiales d'*Eſpagne*, qui ont des chapelles en forme, il eſt dépenſé annuellement plus de 400 mille ducats de rente fixe pour la muſique conſacrée au culte divin, ſans compter les honoraires de chaque profeſſeur pour les fêtes particulières, honoraires qu'il aſſure monter, à Madrid ſeulement, à la ſomme annuelle de 20 mille *peſos*.

Ce ſeroit de l'argent bien employé dans un pays où le peuple ſeroit riche, où l'on mettroit un grand

prix aux arts d'agrément, si cette pompe musicale ne servoit à fomenter les inclinations superstitieuses de ce peuple, & si la superstition ne lui faisoit plus de mal en un jour, que la musique ne peut en un siècle lui procurer de jouissances.

(*M. Ginguené.*)

ETENDUE. *f. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse inférer une infinité de sons, intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez *Intervalle.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ETENDUE. C'étoit ici le lieu, ce me semble, de donner une idée de l'*étendue* des voix & des principaux instrumens connus. Je vais tâcher de suppléer à l'oubli de Rousseau.

Comme les accords les plus compliqués ne contiennent pas plus de quatre sons, (sauf les accords par supposition qui ne sont que des retards ou des mélanges d'harmonie, & dont on retranche ordinairement au moins une note) l'harmonie contient communément au plus quatre parties; savoir, la basse, la taille, la haute-contre ou le second dessus, & le premier dessus. La basse se subdivise en basse-taille & en basse-contre. La taille se subdivise également en deux parties, le ténore & le concordant ou baryton; le dessus, en premier & en second dessus. La haute-contre ne se subdivise point.

La basse-contre, la plus grave des voix, commence au grave par le *fa* le plus bas de la clef de *fa* quatrième ligne, (quelques voix descendent jusqu'au *mi*) & monte jusqu'à l'*ut*, qui surpasse d'une ligne la portée. La basse-taille va depuis le *fol* au grave de cette même clef, jusqu'au *mi*, qui surpasse la portée de deux barres. Les voix qui font le *fa*, sans crier, ne sont plus des basses-tailles, mais des concordans. Autrefois cette voix s'écrivoit sur la clef de *fa* troisième ligne, ce qui étoit plus naturel, puisqu'alors le chant ne surpassoit plus sensiblement les portées; mais quand on a senti l'inconvénient de la multiplicité des clefs, on a cherché à en diminuer le nombre, & peu à peu la basse-taille & la basse-contre se sont écrites sur la même clef.

La taille, qui s'écrit sur la clef d'*ut* quatrième ligne, va depuis l'*ut* au-dessous de la première ligne de la portée au grave, jusqu'au *fol* qui la surpasse d'une ligne. Les ténores italiens qui ont l'habitude de prendre le fausset au *mi* ou au *fa*, montent beaucoup plus haut, mais c'est alors une voix factice, quoique souvent très-agréable, dont les sons ne peuvent entrer dans le tableau que nous présentons ici. Les barytons ou concordans qui s'écrivent sur la même clef, ou sur celle de *fa* quatrième ligne, s'étendent depuis le *la* au grave, jusqu'au *fa* à l'aigu.

La haute-contre s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne. Elle embrasse depuis le *re* grave, au-dessous de la portée, jusqu'au *fi* qui la surpasse d'une ligne; mais elle n'a cette *étendue* que par des moyens violens, en serrant le nez, le gosier, &c. ce qui donne fréquemment à cette voix des sons canards ou des sons du nez. Naturellement les voix très-claires ne sauroient passer le *la* de l'aigu. (Voyez *Haute-Contre.*) Les contralti italiens ont une autre *étendue*, parce que cette partie est exécutée par des *castrati*, dont la voix est baissée, ou par des femmes; mais alors ce sont de véritables bas-dessus, dont les compositeurs ont tiré pour l'harmonie un parti suffisant. (Voyez *Contralto.*)

Les dessus s'écrivent sur la clef d'*ut* première ligne. Les François ont eu long temps le bon esprit d'écrire les premiers dessus sur la clef de *fol* seconde ligne; mais comme les compositeurs italiens n'ont point adopté cet usage, qui leur seroit pourtant plus utile qu'à d'autres, beaucoup de compositeurs françois, pour avoir l'air de faire de la musique italienne en sont revenus à la clef d'*ut*. Les seconds dessus ou bas-dessus, prennent depuis le *fi* (& quelquefois le *la*) au grave de cette clef jusqu'au *fa* qui surpasse la portée d'une ligne. Ces voix sont celles de quelques femmes & de la plupart des castrati.

Les premiers dessus commencent à l'*ut* de la clef, & montent . . . on ne peut plus aujourd'hui déterminer jusqu'où, tant la culture & l'exercice ont augmenté l'*étendue* naturelle de ces voix. Nous avons entendu ici madame Agujari-Colla, italienne, madame le Brun-Danzy, allemande, & madame d'Avrigny-Renaud, françoise, parcourir avec une voix très-égale, depuis le *la* grave au-dessous de la portée, jusqu'au *la* tierce au-dessus du clavecin à grand ravalement, ce qui fait trois octaves complettes.

Ce phénomène, quoiqu'il se multiplie, ne peut pas être cité en règle générale, ainsi nous bornerons l'*étendue* des premiers dessus jusqu'au *la* qui surpasse d'une ligne la portée, la clef étant celle de *fol* seconde ligne. Les dessus exécutés en Italie par des castrats, s'élèvent rarement plus haut. (Voyez *pl. de mus.*, *fig.* 115, le tableau de l'*étendue* des différentes voix.) Je passe à celle des instrumens.

On a suivi pour l'orchestre la même division générale des parties, savoir la basse, la taille, le de-

cond & le premier deſſus. La haute-contre n'eſt repréſentée que par quelques inſtrumens à vent.

La baſſe ſe ſubdiviſe en contre-baſſe & en violoncelle, qui ſont écrits ſur la même clef, & qui pour l'ordinaire exécutent la même partie, mais, ſuivant leur diapaſon particulier, à une octave l'une de l'autre. Leur *étendue* eſt depuis l'*ut* grave, deux lignes au-deſſous de la portée, juſqu'au *mi*, deux lignes au-deſſus; c'eſt à-dire, deux octaves & une tierce majeure. Le violoncelle qui démanche, va beaucoup plus haut, ſelon l'habileté de l'exécutant.

La taille eſt repréſentée par les *alto* ou quintes, que l'on appeloit tailles autrefois. L'*alto* s'écrit ſur la clef d'*ut* troiſième ligne, & va depuis l'*ut* grave juſqu'au *ſi*, qui ſurpaſſe la portée d'une ligne : telle eſt ſon *étendue* ſans démancher; mais on le fait monter juſqu'au *mi*, même dans les rempliſſages d'orcheſtre. Cet inſtrument eſt à l'octave du violoncelle.

Les violons, diviſés en premier & ſecond deſſus, ont les mêmes ſons & la même *étendue*, à la quinte de la baſſe. Ils commencent à *ſol* deux lignes au-deſſous de la portée, la clef étant *ſol* ſeconde ligne, & vont ſans démancher juſqu'au *la* de l'aigu; une ligne au-deſſus de la portée. En démanchant, ils montent communément juſqu'au *re*, même au *mi* & au *fa*; les tons plus aigus n'appartiennent qu'au concerto.

Les flûtes exécutent la partie de deſſus, premier & ſecond; on les écrit ſur la clef de *ſol* ſeconde ligne; leur ſon le plus grave eſt le *re* au-deſſous de la portée, & le plus aigu eſt le *fa*, écrit ſur l'eſpace qui eſt au-deſſus de la troiſième ligne à l'aigu de la portée, c'eſt-à-dire, deux octaves & une tierce mineure.

Les hautbois qui exécutent auſſi les deſſus premier & ſecond, ont une tierce mineure moins que les flûtes à l'aigu, & une note de plus au grave; ils commencent à l'*ut*. Quelques inſtrumentiſtes habiles ſavent en tirer des ſons plus aigus, & s'élever comme les flûtes juſqu'au *fa*.

Les baſſons, qui exécutent ordinairement la baſſe, mais qui tiennent lieu de concordans, s'écrivent ſur la clef de baſſe, quand ils ne montent pas très-haut; & ſur celle de taille, quand on leur donne des ſons aigus. Ils vont depuis le *ſi* ♭, un ton au-deſſous de l'*ut* du violoncelle, juſqu'au *ſi* naturel qui ſurpaſſe de deux lignes la portée lorſque la clef eſt *ut* ſur la quatrième ligne.

Nous ne parlerons point des cors, dont l'*étendue* varie ſuivant les tons dans leſquels ils ſont, ni des autres inſtrumens qui peuvent être employés dans les orcheſtres, & dont on verra l'*étendue* à leurs articles. (Voyez *pl. de muſ.*, *fig.* 156, la gamme générale de ces inſtrumens.) (*M. Framery.*)

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux Sthéniens, inſtitués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air. (*J. J. Rouſſeau.*)

EVITÉ. *participe.* Cadence *évitée.* (V. *Cadence.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EVITÉ. La cadence *évitée* eſt une véritable ſuſpenſion. (Voyez mon art. *Suſpenſion.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EVITER. *v. a. Eviter* une cadence, c'eſt ajouter une diſſonance à l'accord final, pour changer le mode ou prolonger la phraſe. (Voyez *Cadence.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EVOLUTION. (Voyez *Contrepoint*, & terme de muſique.) (*M. de Caſtillon.*)

EVOVAE. *ſ. m.* Mot barbare formé des ſix voyelles qui marquent les ſyllabes des deux mots, *ſeculorum amen*, & qui n'eſt d'uſage que dans le plain-chant. C'eſt ſur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les pſeautiers & antiphonaires des égliſes catholiques les notes par leſquelles, dans chaque ton & dans les diverſes modifications du ton, il faut terminer les verſets des pſeaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de la tenue qui le précède, & finit toujours par la finale. (*J. J. Rouſſeau.*)

EUPHOLMIE. Heſychius appelle *euphoimie* la partie de la flûte qui eſt immédiatement au-deſſus de la glotte, & la glotte même. (*M. de Caſtillon.*)

EUTHIA. *ſ. f.* Terme de la muſique grecque, qui ſignifie une ſuite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée. (*J. J. Rouſſeau.*)

EUTHIA n'eſt point un terme de la muſique grecque, c'eſt un adjectif qu'Ariſtide applique au mot *Agogé*, qui ſignifie *droite.* (Voyez mon art. *Agogé.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EXACORDE. *ſ. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix ſons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo. (*J. J. Rouſſeau.*)

EXACORDE ſe prenoit également autrefois pour la ſixte. *Exacorde* majeur, *exacorde* mineur, ſixte majeure, ſixte mineure. (*M. Framery.*)

EXCÈS eſt une partie de la muſique grecque qui apprend la ſucceſſion naturelle des *tétracordes.* (Voyez *Ariſtoxène*, p. 58 & 123.) (*M. l'abbé Feytou.*)

Digitized by Google

EXECUTANT. *partie. pris subſt.* Muſicien qui exécute ſa partie dans un concert; c'eſt la même choſe que concertant. (Voyez *Concertant.*) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

(*J. J. Rouſſeau*)

EXÉCUTANT. Ce mot a maintenant une ſignification plus étendue. Il s'applique à tous ceux qui exécutent la muſique, tant vocale qu'inſtrumentale, ſoit dans les concerts, ſoit au théâtre. C'eſt un terme générique, dont il eſt plus commode pour la langue muſicale de moins circonſcrire l'uſage. Ainſi l'on dit très-bien: dans tel opera, le compoſiteur a déployé toute la force & la fécondité de ſon génie; mais les *exécutans* le défigurent. Sauf à ſpécifier enſuite ſi c'eſt de la part des principaux chanteurs, ou des acceſſoires, ou de l'orcheſtre, que l'exécution a manqué; ſi c'eſt au théâtre qu'on défigure en entier cet ouvrage, ou ſi c'eſt partiellement dans un concert.

(*M. Ginguené.*)

EXECUTER. *v. a. Exécuter* une pièce de muſique, c'eſt chanter & jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la partition.

Comme la muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'inſtrumens divers, tant de parties dans leur muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les ſujets néceſſaires pour l'*exécuter*. (*J. J. Rouſſeau.*)

EXÉCUTER. Il eſt poſſible que Rouſſeau n'eut pas aſſez d'habitude de lire des partitions pour ſentir l'effet d'une muſique à la ſimple lecture; mais il eſt certain qu'aujourd'hui cette connoiſſance eſt aſſez commune, & que tous les compoſiteurs, pour peu qu'ils ſoient exercés, jugeront fort bien d'un morceau de muſique à la ſeule inſpection, à moins qu'il ne contienne des effets très-inuſités. Je ne ſais pas comment « les petits compoſiteurs auroient pu paſſer pour » les plus habiles gens du monde, en donnant de » la ſymmétrie & du jeu à toutes leurs parties. » Si Rouſſeau entendoit par-là que chaque partie offre un chant différent, il ne faut pas être bien habile pour deviner que l'effet doit en être déteſtable; mais qu'eſt-ce que *l'adreſſe* qu'il leur ſuppoſe « de mettre » tant d'inſtrumens & de parties dans leur muſique, » qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement » tous les ſujets néceſſaires pour l'exécuter? » Où ſeroit la fineſſe de faire un travail dont on ne pourroit enſuite tirer aucun parti? Je crois que Rouſſeau auroit été fort en peine d'expliquer ce qu'il a voulu dire dans cet article. (*M. Framery.*)

EXECUTION. *ſ. f.* L'action d'exécuter une pièce de muſique.

Comme la muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *exécution*. C'eſt peu de lire la muſique exactement ſur la note; il faut entrer dans toutes les idées du compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſur-tout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'enſemble. Il faut, en particulier dans la muſique françoiſe, que la partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix & le développement des bras du chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'enſemble de l'opera de Paris, où la muſique n'a point d'autre meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution*.

« Si les François, dit S. Evremont, par leur » commerce avec les Italiens, ſont parvenus à com- » poſer plus hardiment, les Italiens ont auſſi gagné » au commerce des François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *exécution* plus agréable, plus » touchante & plus parfaite. » Le lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur muſique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les muſiciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une muſique françoiſe différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire & d'exécuter une partie inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un ſymphoniſte, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter & à la première vue, les choſes les plus difficiles: l'*exécution* priſe en ce ſens dépend ſur-tout de deux choſes: premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon inſtrument; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la muſique & de phraſer en la regardant: car tant qu'on ne voit que des notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer: on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution*, qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & compoſée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la ſienne. (*J. J. Rouſſeau.*)

Digitized by Google

EXÉCUTION. J'obſerverai ici, comme je l'ai déja fait ailleurs, que tout ce qui dans cet article tombe ſur ce qu'on nommoit autrefois muſique françoiſe, eſt inutile aujourd'hui, mais ne l'étoit pas lorſque le dictionnaire de Rouſſeau parut. Le progrès de l'art & de l'opinion eſt tel, que ce qui étant alors prématuré, paroiſſoit à quelques perſonnes une eſpèce de blaſphême, eſt arriéré maintenant, & n'a plus même aucune application aux choſes exiſtantes & connues. Il en ſera de même dans quelques luſtres de pluſieurs objets qui paroiſſent aujourd'hui plus graves que de la muſique.

L'*exécution* de la muſique a non-ſeulement une grande influence ſur ſon ſuccès, mais comme elle n'exiſte réellement pour ceux à qui on la deſtine que lorſqu'elle eſt exécutée, l'exécuter mal, ou à contre-ſens de l'intention du compoſiteur, c'eſt non ſeulement la défigurer, mais l'anéantir.

Si le compoſiteur eſt à la merci de l'ignorance des exécutans, ou de leur malveillance, il y eſt auſſi de leur faux-ſavoir ou de leur faux-goût. Ce qu'ils ajouteroient à ce qu'il a fait ſeroit quelquefois plus pernicieux que ce qu'ils y pourroient omettre.

Ce qu'ils omettront toujours, s'ils ne ſont que des gens de métier & non de véritables artiſtes, c'eſt l'expreſſion propre de chaque morceau, & pour ainſi dire, l'accent de chaque paſſage. Là où ils ne verront que des notes, ce ne ſeront auſſi que des notes qu'ils feront entendre; & tel air, tel duo, tel morceau d'enſemble, ou telle pièce de muſique inſtrumentale devoit toucher profondément le cœur, qui grace à une *exécution* froide & inanimée, ne fera qu'effleurer inutilement l'oreille. (M. *Ginguené.*)

EXPRESSION. *f. f.* Qualité par laquelle le muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expreſſion* de compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*expreſſion* à ſes ouvrages, le compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon art; il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient: car comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ſes objets, l'habile muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui eſt comme la langue particulière dans laquelle le muſicien veut ſe faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des inſtrumens & des voix ſont les élémens du langage muſical, & la mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du chant que ſe doit tirer la principale *expreſſion* tant dans la muſique inſtrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'eſt le ton dont s'expriment les ſentimens qu'on veut repréſenter, & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le muſicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fourniſſe les inflexions muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'interlocuteur: car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aigue & véhémente, tantôt remiſſe & lache, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. Delà le muſicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les ſons aigus de l'emportement & de la douleur, l'entraînant rapidement par tous les intervalles de ſon diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Sur-tout il faut bien obſerver que le charme de la muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être ſubordonnée à la mélodie: de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles je ne ſais que les inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais ce ux des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour le l'énergie; ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opera françois, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Digitized by Google

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des accords à *l'expreſſion* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce *l'expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'odre de la modulation, elle rapelle ce qui précède, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'harmonie, enviſagée de cette manière, fournit au compoſiteur de grands moyens d'*expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expreſſion* que dans la ſeule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ſes accords, & tous les intervalles confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de ſons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que ſera donc l'harmoniſte pour concourir à l'*expreſſion* de la mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le ſon principal dans la combinaiſon des accords; il ſubordonnera tous ſes accompagnemens à la partie chantante; il en aiguiſera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains paſſages par des accords ſenſibles; il en dérobera d'autres par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la baſſe; il fera ſortir les *expreſſions* fortes par des diſſonances majeures; il réſervera les mineures pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes parties par des ſons continus & coulés; tantôt il les fera contraſter ſur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un ſeul intervalle. Partout il rendra préſent & ſenſible l'enchainement des modulations, & ſera ſervir la baſſe & ſon harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, ſans ſentir en même-temps ſon rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poëtique; ſi nos langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes temps, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque partie. Les quantités de la langue ſont preſque perdues ſous celles des notes; & la muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte de la meſure, un la gage à part. La force de l'*expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la meſure & le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur ſe fait ſentir dans les chants qu'elle inſpire: mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du ſpondée & avec la rapidité du pyrrhique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé: c'eſt pour cela que les muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entre eux, ſont le plus inégalement diviſés, au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite ni lentement.

Une obſervation que le compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le temps de ſaiſir la marche des diſſonances & le rapide enchainement des modulations; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la meſure & la dureté des accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation, l'acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du ſpectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid; jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les fous n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des ſons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes & ſonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles bonnes pour les choſes d'exécution; d'autres ſenſibles & délicates qui vont au cœur par des chants doux & pathétiques. En général les deſſus & toutes les voix aiguës ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les baſſes & les concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les baſſes de leurs tragédies, comme une partie dont le chant eſt trop rude pour le genre héroïque, & leur ont ſubſtitué les tailles ou tenores dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes baſſes plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les inſtrumens ont auſſi des *expreſſions* très-différentes ſelon que le ſon en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des ſons en plus grande ou moindre quantité. La flûte eſt tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le

le cor ſonore, majeſtueux, propre aux grandes *expreſſions*. Mais il n'y a point d'inſtrument dont on tire une *expreſſion* plus variée & plus univerſelle que le violon. Cet inſtrument admirable fait le fond de tous les orcheſtres, & ſuffit au grand compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais muſiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'inſtrumens divers. Le compoſiteur doit connoître le manche du violon pour doigter ſes airs, pour diſpoſer ſes arpèges, pour ſavoir l'effet des cordes à vide, & pour employer & choiſir ſes tons ſelon les divers caractères qu'ils ont ſur cet inſtrument.

Vainement le compoſiteur ſauta-t-il animer ſon ouvrage, ſi la chaleur qui doit y régner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans ſa partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*expreſſion* du compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a pas bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compoſiteur a donnée au poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au compoſiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée; faites ce que vous feriez ſi vous étiez à la fois le poëte, le compoſiteur, l'acteur & le chanteur: & vous aurez toute l'*expreſſion* qu'il vous eſt poſſible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicateſſe & des ornemens dans les chants qui ne ſont qu'élégans & gracieux; du piquant & du feu dans ceux qui ſont animés & gais; des gémiſſemens & des plaintes dans ceux qui ſont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des paſſions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent muſical à l'accent oratoire; partout où la meſure ſe ſera vivement ſentir & ſervira de guide aux accens du chant; partout où l'accompagnement & la voix ſauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en réſulte qu'une mélodie, & que l'auditeur trompé attribue à la voix les paſſages dont l'orcheſtre l'embellit; enfin partout où les ornemens ſobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du chanteur, ſans couvrir & défigurer le chant, l'*expreſſion* ſera douce, agréable & forte, l'oreille ſera charmée & le cœur ému; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il régnera un tel accord entre la parole & le chant que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui ſait tout dire & plaît toujours. (*J. J. Rouſſeau.*)

EXPRESSION. Il règne dans tout cet article de Rouſſeau un certain vague d'idées qui le rend difficile à bien ſentir. On en eſt réduit à la première lecture, mais quand on veut l'approfondir, on eſt arrêté ſans ceſſe par la crainte de n'avoir pas ſenti la véritable penſée de l'auteur, ou par la difficulté d'en voir l'application. Je vais en examiner quelques endroits qui ſemblent pouvoir être conteſtés.

Rouſſeau dit que « c'eſt *toujours* du chant que doit » ſe tirer la principale expreſſion, tant dans la mu» ſique inſtrumentale que dans la vocale. » Cela eſt vrai en ſubſtituant le mot de mélodie au mot chant, & en prévenant que ce mot ne ſignifie pas la partie chantante, mais la mélodie principale quelque part qu'elle ſe trouve; car il arrive fréquemment que la partie vocale doit être ſacrifiée, & que c'eſt dans la mélodie des accompagnemens que doit être placée l'expreſſion. C'eſt ainſi, par exemple, que vous peindrez l'abattement de la douleur, lorſque le perſonnage intérieurement agité de ſentimens violens, n'a pourtant plus la force de les exprimer au-dehors.

Il faut prendre garde que ce précepte par lequel Rouſſeau veut que la muſique imite le ſimple diſcours, & que l'accent muſical ſoit d'accord avec l'accent oratoire, ne doit pas être pris à la rigueur. Les traits du chant ne doivent pas reſſembler par-tout aux traits de la déclamation, ni même *à la voix de la nature* parlant ſans affectation & ſans art. En recherchant trop cette imitation, on ne pourroit remplir le précepte beaucoup plus important qu'il donne enſuite, ſavoir que la déclamation même doit être ſubordonnée à la mélodie (il veut dire au chant), doit être toujours agréable. La langue parlée & la langue muſicale ont des procédés très-différens, & il ſeroit impoſſible que ce qui doit être chanté parût toujours être déclamé. C'eſt aſſez que le motif, que la penſée principale d'un air offrent une reſſemblance approchée avec l'accent oratoire; en ſuivant ce motif dans le cours du morceau, vous aurez aſſez fait à cet égard pour l'*expreſſion* des paroles; le reſte doit être entièrement donné au chant. M. Grétry eſt celui de nos compoſiteurs qui offre le plus de ces traits de déclamation embellis de tous les charmes de la mélodie.

« Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'harmonie » augmente à ſon tour, dit Rouſſeau, le plaiſir moral » de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables » des accords à l'*expreſſion* de la mélodie. » Il dit tout le contraire dans ſon article harmonie; voyez ce mot: il eſt curieux de rapprocher ces deux morceaux. Le reſte de ce paragraphe ne ſignifie rien. Il porte ſur la ſuppoſition gratuite que l'harmonie ſera confuſe, toute remplie d'accords complets, c'eſt-à-dire que le compoſiteur manquera de goût & ne ſaura pas ſon métier.

Il ne faut pas s'arrêter davantage aux prétendus préceptes dont eſt rempli le paragraphe ſuivant. Il ſeroit trop difficile de trouver leur application

preſque entièrement arbitraire. Ils aideroient fort peu celui qui manque de génie ou de connoiſſances, & l'homme de génie n'en a pas beſoin. D'ailleurs on n'entend pas très-bien comment le compoſiteur *dérobera*, ſelon Rouſſeau, *de certains paſſages* ou des *accords ſenſibles*, car on ne ſait lequel, par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la baſſe.

Rouſſeau remarque que les italiens ont banni la voix de baſſe de leurs tragédies, mais il gliſſe rapidement ſur le reproche qu'ils méritent à cet égard. Cette voix leur paroit trop rude pour le genre héroïque. Comment ne pas ſentir au contraire qu'il n'en eſt pas de plus noble, de plus majeſtueuſe, de plus propre à rendre les grandes paſſions? *Ils leur ont ſubſtitué les tailles, dont le chant a le même caractère, avec un effet plus agréable.* D'abord il eſt faux que le caractère de chant des tailles ſoit le même que celui des baſſes, & les italiens en offrent bien la preuve, car chez eux les tenores ne s'attachent qu'à varier les chants, à les ſurcharger d'ornemens ſouvent déplacés, & qui conviennent beaucoup mieux aux deſſus. On a remarqué ailleurs que l'abſence des baſſes-tailles & la manie des tenores de chanter comme les deſſus, répandoit ſur l'opera ſérieux italien une monotonie inſupportable. On peut aſſurer qu'il n'aura jamais d'effet vraiment dramatique tant qu'on en exclura les baſſes. Et en effet repréſentez-vous Alexandre vainqueur de l'Inde, ou le ſévère Caton oppoſant ſa ſeule fermeté à la ruine de ſa patrie, allez-vous l'idée d'un caſtrat efféminé ou d'un tenor dont le langage à peu près auſſi fade ne ſera compoſé que de fredons? On peut vanter avec raiſon la muſique italienne & la propoſer pour modèle; mais il s'en faut de beaucoup qu'on doive les mêmes éloges à l'opera italien.

« *La flûte eſt tendre, le haut bois gai*, &c. ce qui n'empêche pas qu'on ne faſſe des airs très-gais accompagnés de flûtes, & qu'on ne renforce des *expreſſions* très-pathétiques par les ſons du haut bois. « Il n'y a » point d'inſtrumens, dit Rouſſeau, dont on tire une » *expreſſion* plus variée & plus univerſelle que le » violon ». Cela vient de ce que le violon n'a point d'expreſſion qui lui ſoit particulière. Il eſt également propre à toutes, & voilà pourquoi il fait le fond de tout accompagnement. Mais ce n'eſt pas une raiſon pour n'y pas joindre ceux des inſtrumens qui ont une *expreſſion* propre; & il ne faut pas appeler mauvais compoſiteurs ceux qui ont réuſſi à tirer de grands effets de divers inſtrumens. Rouſſeau en parle ainſi, parce que Pergolèſe, ſon héros en muſique, faiſoit peu d'uſage des inſtrumens à vent; mais il ne prend pas garde que ce qui ſeul empêchoit Pergolèſe de les employer, c'eſt qu'il n'en trouvoit pas dans les orcheſtres pour leſquels il écrivoit, ou qu'il n'en trouvoit que d'inhabiles. Ce genre ayant depuis été fort perfectionné, ſur-tout en Allemagne, les *grands compoſiteurs* n'ont pas manqué d'en tirer un parti merveilleux pour ajouter à l'*expreſſion*.

Je ne reprendrai qu'une phraſe dans le dernier alinéa; c'eſt celle où Rouſſeau recommande *toute l'agitation du* FORTE-PIANO *dans l'emportement des paſſions violentes*. On ne voit pas trop ce que vient faire ici le *forte-piano*, c'eſt-à-dire l'alternation des doux & des forts qui convient aux ſentimens gais ou tendres, tout auſſi bien qu'à l'*emportement des paſſions violentes*, & qui eſt dans la muſique plus ſouvent un moyen de variété qu'un moyen d'*expreſſion*.

(*M. Framery.*)

EXPRESSION. Lorſque Rouſſeau diſoit dans cet article. « N'allez pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour l'énergie, ni donner » un tableau hideux des paſſions que vous voulez » rendre, &c. » Il poſoit des bornes reconnues par le goût, mais que l'on a renverſées depuis. L'eſſor qu'on a voulu donner au théâtre à l'*expreſſion* muſicale, l'a portée en France à un degré d'exagération qui paſſe toute limite, & qui néceſſite de la part des exécutans une force d'organes ſur laquelle on ne peut compter que rarement dans la conformation humaine.

Les oreilles françoiſes, naturellement peu délicates; une fois habituées à ce genre d'*expreſſion*, trouvent fade & monotone tout ce qui reſte en-deçà; & ſi Rouſſeau jugeoit qu'à l'opéra françois de ſon tems, le ton paſſionné reſſembloit *aux cris de la colique*, on ne ſait plus à quels cris il auroit pu comparer, dans quelques opéras modernes, les efforts furnaturels de gorge & de poumons auxquels ſont condamnés nos malheureux acteurs.

L'*expreſſion* des ſentimens & des paſſions de l'ame eſt, en muſique comme dans tous les arts, la partie noble & prédominante, mais, de même auſſi que dans tous les autres arts, l'exagération y eſt un vice que le goût proſcrit, que la ſenſibilité repouſſe, & dont une ſaine doctrine apprend à ſe garantir.

Les anglois ont un ouvrage eſtimé ſur l'*expreſſion muſicale*, imprimé vers le milieu de ce ſiècle, c'eſt à-dire peu de temps après que l'article de Rouſſeau eut paru dans l'Encyclopédie; l'auteur (Charles Aviſon, organiſte de Newcaſtle) établit ſon ſyſtême ſur les mêmes baſes; car les préventions varient, mais les vrais principes ſont invariables. Voici quelle eſt à peu près la ſérie de ce ſyſtême, dégagé de tous les acceſſoires relatifs à l'Angleterre ſeule, & à quelques circonſtances du moment.

« La muſique a d'abord par elle-même, & indépendamment de toute *expreſſion* ou imitation, un rapport avec la conſtitution humaine qui lui donne un grand pouvoir & ſur notre imagination, & ſur nos paſſions. Un accord plein & juſte ou une belle ſucceſſion de ſons ſimples, ne ſont pas moins raviſſans pour l'oreille, qu'une exacte ſymmétrie ou de belles couleurs le ſont pour les yeux.

La faculté d'être agréablement affecté par les ſons de la muſique eſt un ſens particulier & interne qui n'appartient pas à tous les hommes, & qui eſt d'une nature plus délicate que les ſens externes. Les plaiſirs qui naiſſent de ce ſentiment interne de l'harmonie ne ſont ni précédés d'efforts ou de mal-aiſe, ni accompagnés de langueur, ni ſuivis de dégoût. Leur propriété eſſentielle eſt de dépouiller l'ame de toute paſſion inquiète, d'exciter dans l'eſprit une joie calme, une ſérénité ſilentieuſe, qu'il eſt impoſſible d'exprimer, & de fixer le cœur dans un état de paix, de bienveillance & de bonheur.

Si tel eſt ſur l'imagination l'effet naturel de la mélodie & de l'harmonie conſidérées ſimplement & en elles-mêmes, cet effet s'accroit prodigieuſement quand on y joint la force de l'*expreſſion* muſicale. C'eſt alors que la muſique acquiert le pouvoir d'exciter dans l'ame les paſſions les plus vives & les plus douces; elle peut en exciter auſſi de fortes & de terribles, mais momentanément & imparfaitement; car on ne doit pas craindre d'aſſurer que la propriété ſpéciale de la muſique eſt de faire naître les paſſions douces, heureuſes & ſociales, & de dompter les paſſions contraires. La preuve en eſt non-ſeulement dans l'expérience, dans les faits hiſtoriques, dans les effets dont nous ſommes témoins, & dans ceux même que nous pouvons reconnoître en nous, mais dans l'eſſence primitive du ſon & de l'harmonie, qui eſt d'affecter doucement nos organes, & de placer notre ame dans un état agréable. Il eſt donc naturel qu'elle y excite de préférence des paſſions conformes à cet état.

Quant au pouvoir qu'elle a d'adoucir les paſſions cruelles & féroces, les anciens n'en doutoient nullement; ils citoient ſur-tout avec complaiſance l'hiſtoire des Arcadiens, jadis ſauvages & barbares, civiliſés par la muſique, tandis que les Cynethéens qui ſe refuſèrent à ſa douce influence, & qui habitoient la partie la plus montueuſe & la plus ſauvage de l'Arcadie, reſtèrent dans leur barbarie originelle, & ſurpaſſèrent en crimes & en actions féroces toutes les villes de la Grèce. Le judicieux Polybe rapporte ce fait dans le 4e livre de ſon hiſtoire: il ſuffiroit ſeul pour atteſter l'influence de l'*expreſſion* muſicale ſur la civiliſation des peuples & ſur l'adouciſſement des mœurs.

De même qu'en peinture la perfection dépend de trois qualités, le deſſin, le coloris, l'*expreſſion*; en muſique l'excellence de la compoſition dépend auſſi de la mélodie, de l'harmonie & de l'*expreſſion*. La mélodie eſt le fruit de l'invention, elle eſt la baſe & le fondement des deux autres, & préciſément analogue au deſſin dans la peinture. L'harmonie donne de l'expreſſion & de la force à la mélodie inventée, comme le coloris donne de la vie au deſſin; dans les deux arts, l'*expreſſion* naît de la combinaiſon des deux autres qualités, & n'eſt autre choſe qu'une forte & particulière application de ces qualités à un ſujet donné. C'eſt leur réunion dans le plus haut degré qui rend une compoſition parfaite; mais ſi l'une des trois eſt négligée ou incomplète, la compoſition eſt défectueuſe en même proportion. Le ſoin principal du compoſiteur doit donc être de réunir dans chaque morceau ces différentes ſources de beautés, & de ne jamais préférer, affectionner, idolâtrer aſſez l'une pour négliger les deux autres.

L'*expreſſion* étant le réſultat de la combinaiſon du chant & de l'harmonie, & n'étant qu'une forte & particulière application de ces deux qualités à un ſujet convenu, le chant & l'harmonie ne doivent donc jamais être abandonnés pour la partie de l'*expreſſion*, dont ils ſont le fondement & les moyens; & ſi l'on cherchoit une *expreſſion* indépendante de ces deux baſes, ce ne ſeroit plus dès-lors une *expreſſion muſicale*; pas plus que l'horrible diſſonance d'un appeau ne mérite ce nom, quelque forte & quelque naturelle que ſoit ſon *expreſſion* ou imitation. En général il faut bien ſe garder de confondre l'imitation avec l'*expreſſion*. La première a ſouvent pour objet des effets purement phyſiques; elle peut alors plaire par des ſons peu agréables à l'oreille, mais qui ont le mérite de rappeler à l'eſprit l'objet imité; ce mérite eſt très-médiocre: (voyez *Imitation*) l'autre a pour but principal de peindre & de faire partager les mouvemens de l'ame; c'eſt la partie la plus ſublime de l'art.

On peut aſſimiler, à certains égards, les moyens d'*expreſſion* en muſique, avec les moyens d'*expreſſion* en poëſie, en obſervant les effets que les différens ſons produiſent ſur l'imagination & ſur les affections de l'ame; outre les différences ſpécifiques entre l'effet des divers inſtrumens, il y a des inflexions diſcordantes & d'autres harmonieuſes dans les ſons de la muſique lorſqu'ils ſont unis & rapprochés; il y a différens modes ou tons qui, de même que les mots ou les penſées en poëſie, expriment les différentes paſſions. Ainſi le ton majeur ou mineur, le mouvement lent ou léger, les paſſages ſucceſſifs, & les diverſes gradations du doux au fort, l'archet détaché ou lié, la variété des intervalles diminués ou ſuperflus, les divers croiſemens de l'harmonie, la préparation des diſſonances, & leur réſolution ſur les conſonnances, & pluſieurs autres de leurs combinaiſons entr'elles, produiſent cette variété d'*expreſſion* qui tranſporte l'ame de joie ou de courage, l'adoucit par la tendreſſe ou la pitié, la repoſe dans une ſérénité paiſible, ou l'enlève dans les raviſſemens d'une dévotion extatique.

Après tout ce qu'on a dit & tout ce qu'on peut dire ſur ce ſujet, il faut convenir que l'énergie & la grace de l'*expreſſion muſicale* eſt d'une nature trop délicate pour être fixée par des mots: c'eſt une matière de goût plutôt que de raiſonnement, c'eſt donc par l'exemple qu'on peut l'entendre mieux que

par les préceptes. C'eſt dans les œuvres des grands maîtres que nous devons étudier les règles de l'union parfaite du chant, de l'harmonie & de l'*expreſſion*. Si les compoſiteurs modernes vouloient bien recourir à ces ſources du véritable ſavoir, les oreilles du public ne ſeroient pas offenſées ou égarées par ces inſipides & incohérentes compoſitions, qui ſurabondent depuis quelque tems.... Mais tandis qu'ils ſuivront & achéveront leurs études ſans la moindre connoiſſance d'autres ouvrages que de ceux qui ſont de niveau avec les leurs, ils ne doivent pas s'attendre à faire des progrès dans l'eſtime des bons juges. Si les beautés frappantes d'une compoſition ſublime élèvent & avivent l'imagination, elle eſt avilie & rabaiſſée par une trop grande familiarité avec tout ce qui eſt petit & futile.

Comme la nature & les effets de l'*expreſſion* muſicale doivent être relatifs aux moyens que les exécutans & les divers inſtrumens ont pour les rendre, ceux-ci doivent être conſidérés à leur tour. Dans le compoſiteur l'*expreſſion* muſicale conſiſte à exprimer fidellement chaque paſſion particulière avec les ſons qui lui ſont propres ; dans l'exécutant, elle conſiſte à bien juger la compoſition, & à la rendre dans un goût & dans un ſtyle ſi exactement conforme à l'intention de l'auteur, qu'il conſerve & mette dans tout leur jour les beautés de ſon ouvrage. Et comme le compoſiteur ſe rend coupable lorſque pour quelque baſſe & frivole imitation, il abandonne les beautés de l'*expreſſion*, l'exécutant l'eſt encore davantage lorſque d'un bon inſtrument il s'étudie à en faire un mauvais, en tâchant de le faire ſervir à une imitation plus baſſe & plus frivole encore. Telles ſont les imitations du flageolet, du cor, de la muſette ſur le violon, & autres ſingeries de cette eſpèce. (Voyez *Imitation*.)

Il faut que le compoſiteur connoiſſe particulièrement les qualités des inſtrumens qu'il emploie : car ſi la muſique vocale demande un genre d'*expreſſion*, & la muſique inſtrumentale un autre, les divers inſtrumens ont auſſi une *expreſſion* diverſe & particulière à chacun d'eux. Il apprendra par ce moyen quels ſont les morceaux où il doit faire uſage des haut-bois, quels ſont ceux où les flûtes ſont préférables, ceux où il faut joindre les baſſons & les clarinettes ; & lorſqu'il emploie tous les inſtrumens avec les violons, les violes & les baſſes, fondemens ordinaires de l'orcheſtre, quels ſont les paſſages dans leſquels il eſt à propos que les uns ou les autres ſe faſſent particulièrement entendre.

Les différentes eſpèces de muſique, pour l'égliſe, le théâtre ou la chambre, ſont ou devroient être diſtinguées par une *expreſſion* particulière. Il eſt aiſé de concevoir que c'eſt moins encore le tems ou la meſure, que l'*expreſſion* qui donne à chaque pièce ſon véritable caractère. Un *allegro* bien écrit, ou tout autre morceau d'un mouvement vif pour l'égliſe, ne peut pas, ſans impropriété, être employé comme tel au théâtre ; ni ſtrictement parlant, l'adagio de ce dernier genre, être introduit dans le premier. Les mêmes pièces qui paroiſſent aſſez nobles, aſſez ſolennelles pour le théâtre, une oreille exercée les trouvera légères & communes dans l'égliſe, ainſi du reſte. Les anciens compoſiteurs obſervoient avec ſcrupule ces trois différens ſtyles, & les exécutans avoient la même attention. Ils avoient pour chanter les airs trois différentes manières, d'où réſultoient trois *expreſſions* différentes. Pour le théâtre le ſtyle du chant étoit vif, brillant & varié : pour la chambre délicat & fini ; pour l'égliſe touchant & grave. Les modernes ont rarement égard à ces différences. »

Tel eſt ſur l'*expreſſion* muſicale le fond de la doctrine d'Aviſon : telle eſt celle de tous les écrivains que la nature créa ſenſibles aux vrais charmes de l'art. On peut approfondir davantage cette matière, & aller plus loin que cet auteur, mais on ne peut guères s'écarter de la route qu'il a indiquée, ni abandonner le ſyſtême de la connexion des trois parties eſſentielles, mélodie, harmonie, *expreſſion*, ſans s'égarer dans de faux principes & des productions monſtrueuſes.

M. de la Cépède, dont l'ouvrage (Poëtique de la muſique) eſt ſemé d'obſervations dictées par le goût & par un ſentiment vrai, en a fait de très-juſtes ſur les divers objets que la muſique ſe propoſe d'imiter, & ſur les divers moyens d'*expreſſion* qu'elle emploie pour ceux mêmes qui paroiſſent ne pouvoir être repréſentés par aucun ſon. « Tout ce qui peut, dit-il, être entendu, la muſique le peint en le faiſant réellement entendre, en produiſant exactement le nombre, l'ordre & la nature des ſons qui compoſent l'objet qu'elle veut montrer. C'eſt ainſi, par exemple, qu'elle imite le chant des oiſeaux, le fracas du tonnerre, le retentiſſement des rivages battus par les vagues. Mais les paſſions, comment les repréſente-t-elle ? »

» Elle offre les ſignes des ſentimens, pour peindre les ſentimens eux-mêmes, qui ſe dérobent à ſes pinceaux. A la vérité, elle ne peut pas employer tous les ſignes extérieurs des paſſions, & voilà pourquoi ſes tableaux manquent toujours d'une certaine préciſion. Elle n'a que des ſons à ſon commandement ; elle ne peut agir que par des ſons. Auſſi, pour qu'elle puiſſe retracer les ſignes de nos affections, faut-il qu'ils ſoient eux-mêmes des ſons. »

» Par exemple, que le muſicien veuille peindre une douleur mortelle, qu'il faſſe voir Ariane expirante : le tourment qui accable cette amante infortunée, ne lui permet de proférer ſes plaintes que par des accens entrecoupés : le muſicien ſe ſervira de ces ſons, tantôt ſe ſuccédant avec rapidité, parcourant de petits intervalles, & s'élevant avec effort, juſqu'à ce qu'ils ſoient parvenus à n'être que des cris aigus ; tantôt plus lents, plus graves, exprimant le

Digitized by Google

ſombre déſeſpoir qui ſuccède aux vives atteintes de la douleur ; il ſera entendre les ſanglots, les gémiſſemens, les ſoupirs d'Ariane ; toutes ces choſes-là ſont des ſons : il peindra ſa démarche égarée, incertaine, la palpitation de ſon cœur oppreſſé, les tranſports qui l'agitent, l'abattement & l'eſpèce de calme que de nouveaux cris viennent bientôt troubler. Ces ſignes ne ſont pas tous ceux qui caractériſent la douleur mortelle ; mais ils ſuffiront au muſicien pour la faire reconnoître. »

» Qu'il veuille donc repréſenter le murmure des eaux, celui d'un vent léger, les bois touffus, une prairie émaillée de fleurs, & un berger qui erre dans cet aſyle champêtre ; le murmure des eaux, le bruit du vent, peuvent être imités par des ſons ; la muſique les peindra ſans avoir recours à aucun artifice. Mais les bois, mais les fleurs, comment les peindre ? Ils ne produiſent aucun ſon ; le murmure le plus foible ne peut être ſuppoſé les accompagner : comment les repréſenter ? En retraçant les ſentimens qu'ils font naître. »

« Que le muſicien ſe repréſente vivement le payſage qu'il veut peindre, qu'il ſe pénètre de tout ce que la vue de ce payſage inſpire, qu'il s'abandonne à la douce paix qui cherche à s'emparer de ſon ame, à toutes les affections que produiſent la verdure & les bois, à tous les ſouvenirs qu'ils font naître ; qu'il ſuive tous les mouvemens de ſon imagination, ſoit qu'elle orne le payſage qu'il a devant les yeux, ſoit qu'elle le rembruniſſe en y mêlant de triſtes images ; & lorſqu'il ſera bien ému, lorſque tout ce qu'il verra, aura pour ainſi dire, paſſé dans ſon cœur, qu'il peigne ce qu'il éprouvera : il tracera les ſentimens que fait naître le payſage qu'il veut repréſenter ; ces ſentimens en réveilleront l'idée, & l'on croira voir le payſage. Que le muſicien emploie des moyens ſemblables, lorſqu'il voudra peindre les autres objets qui ne peuvent jamais faire naître aucun ſon ; quant à ceux qui n'inſpirent aucun ſentiment, ils ne peuvent être repréſentés, en aucune manière, par la muſique. »

Sans faire *ex profeſſo* comme Aviſon un parallèle entre les trois qualités eſſentielles de la peinture & celles de la muſique, M. de la Cépède indique ce rapport, & s'accorde avec lui & avec Rouſſeau ſur la néceſſité d'adoucir les *expreſſions* fortes & dures. « Les traits indiqués ici au muſicien pour peindre les objets, ne peuvent former que le deſſin du tableau. Les formes ſont terminées ; mais il faut les revêtir des couleurs qui leur ſont propres pour achever la reſſemblance. Et d'ailleurs ces couleurs ne ſont-elles pas quelquefois néceſſaires pour diminuer la force des premiers traits ? Si les cris des paſſions n'étoient pas quelquefois affoiblis, ne pourroient-ils pas plutôt déplaire que charmer ; ne bleſſeroient-ils pas l'oreille plus qu'ils ne toucheroient le cœur ? »

» Pour bien comprendre ce que nous avons à dire à ce ſujet, que chacun de nous ſe retrace les ſenſations qu'il éprouve lorſqu'il goûte les charmes de la muſique. Si, lorſque nous entendons un chant, nous ſommes affectés d'une manière plus ou moins vive par quelque objet étranger ; ſi nous éprouvons des ſenſations plus ou moins fortes, nous ne pouvons jamais entendre de nouveau ce chant ſans reſſentir, du moins en partie, les mêmes douleurs ou les mêmes plaiſirs. Le chant qui a acquis la puiſſance dont nous parlons, peut même agir avec force ſans reparoître en entier. Nous n'avons beſoin, pour être vivement émus, que d'entendre un nouveau chant qui ait une grande reſſemblance avec le premier. »

» Ceci montre la ſource de ces larmes abondantes qu'un morceau de muſique tout nouveau fait quelquefois répandre à un certain nombre d'auditeurs étonnés de ce qu'ils éprouvent, tandis que d'autres auditeurs auſſi ſenſibles que les premiers, auſſi épris des charmes de la muſique, auſſi exercés à en reconnoître les beautés, ne l'écoutent qu'avec froideur. Si l'on fait même abſtraction des rapports que les chants peuvent avoir avec les cris des paſſions & l'harmonie naturelle, un air par lui-même peut indifféremment produire tel ou tel effet ; il n'offre véritablement aucune *expreſſion* ; il eſt uniquement ſuſceptible de les préſenter toutes ; il ne tire ſa force que de ſa reſſemblance avec les airs qui l'ont précédé, & des circonſtances qui accompagnoient ces mêmes airs. »

» En ne conſidérant les chants que ſous le point de vue ſous lequel nous venons de les examiner, on peut remarquer ſans peine que rien n'eſt auſſi variable que leur *expreſſion*, & que rien ne peut changer auſſi vite que le ſens de ces eſpèces de mots, qui dans un inſtant peuvent dire le contraire de ce qu'ils ſignifioient : leur caractère eſt cependant toujours très-déterminé pour tel ou tel inſtant, & lorſqu'il ne s'agit que d'une ſeule perſonne ; de telle ſorte que ſi l'on pouvoit ſavoir l'hiſtoire des différentes impreſſions qu'elle auroit reçues, on pourroit compoſer pour elle une muſique dont tous les chants ſeroient des mots auſſi précis que ceux de la langue la plus exacte, & qui jouiroient en même-tems d'une puiſſance bien ſupérieure. »

» Chaque chant repréſente, en quelque ſorte, un mot d'une langue ; les différens chants mêlés & joints enſemble doivent donc former une eſpèce de langage fixé par ſon analogie avec la mélodie & l'harmonie naturelles, avec les ſons qui repréſentent les ſentimens. C'eſt cette langue par excellence qui non-ſeulement indique les objets, les nomme & en réveille l'idée, mais qui les rend, pour ainſi dire, préſens, & les grave dans les cœurs ; c'eſt cette langue que le compoſiteur doit étudier avec ſoin ; qu'il cherche à en connoître, ou pour mieux dire, à en créer le plus de mots qu'il pourra ; & pour cela, qu'il n'oublie jamais d'où ils tirent leur force. »

Digitized by Google

Un autre écrivain, plein de goût & de connoiſſances, partiſan éclairé de la mélodie, mais qui a peut-être pouſſé trop loin ſes préventions contre l'*expreſſion* tirée de l'harmonie & contre la faculté imitative de la muſique, M. de Chabanon, parmi quelques idées ſuſceptibles de diſcuſſion, a fait auſſi des réflexions très-juſtes ſur les moyens que peut employer, la perfection que peut atteindre, & les bornes que doit ſe preſcrire l'*expreſſion* muſicale. « Que n'a-t-on point, dit-il, avancé d'extraordinaire ſur la muſique, du moment qu'on a perdu de vue que ſon principe conſtitutif eſt la mélodie? Toute la puiſſance de cet art, a-t-on dit, conſiſte à imiter le cri inarticulé des paſſions. Mais d'un cri, comment fait-on un chant? Voilà ce qui m'embarraſſe. Le précepte ſe réduit-il à inſérer dans un air le cri d'une paſſion? Ce n'eſt plus alors qu'un accident de l'art & de l'air; ce n'en eſt plus le fond, la baſe & l'eſſence. Le *ſtabat* paſſe communément pour porter une expreſſion de douleur; on n'y trouve pas un cri imitatif. »

« M. Gluck, dont le génie a plus qu'aucun autre, ſi je ne me trompe, recherché & atteint l'*expreſſion* muſicale, a ſouvent inſéré dans ſes chants mélodieux des notes plaintives, qui rappellent l'accent de la douleur; & ſur ces notes il invite le chanteur à ſe rapprocher de l'accent naturel. A la première repréſentation d'Orphée, le principal acteur s'en rapprocha un peu trop. Il mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés: il s'en aperçut, & l'adoucit. Il étoit en quelque façon ſorti de ſon art pour ſe mettre tout près de la nature; l'inſtinct du goût le repouſſa, & le fit rentrer dans ſes limites naturelles: l'imitation perdit de ſa vérité, mais elle devint plus muſicale & fut plus goûtée. »

» Pluſieurs de nos paſſions n'ont point de cri qui leur ſoit propre; la muſique cependant les exprime. Les inſtrumens incapables de rendre les cris de la voix humaine, n'en ſont pas moins les interprètes éloquens de l'énergie & de l'expreſſion de la muſique. *Naturâ ducimur ad modos: neque alitèr enim eveniret ut illi quoque organorum ſoni, quamquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem.* Quintilien, dans ce paſſage, ne dit pas: les inſtrumens nous affectent parce qu'ils imitent les mots & les cris, il dit: « La nature nous a fait ſenſibles à la mélodie. Autrement, ſe pourroit-il que les inſtrumens, qui n'articulent aucune parole, nous inſpiraſſent tant de mouvemens différens? » Voilà le mot vrai, & qui explique tout; la nature nous a faits ſenſibles à la mélodie: *Naturâ ducimur ad modos.* »

« Mais comment la muſique, ſans imiter la parole, ni les cris, exprime-t-elle les paſſions? Quels ſont les moyens naturels qui donnent à la mélodie un caractère de triſteſſe ou de gaieté, de nobleſſe ou de fermeté? »

Entre les réponſes que fait l'auteur à ces queſtions qu'il ſe propoſe, voici celles dont on peut le moins conteſter la juſteſſe.

« Il eſt de la nature des ſons traînés de porter un caractère de triſteſſe. Ne croyez pas que ce ſoit un fait de convention: non, les hommes n'ont pas fait un pacte entr'eux pour trouver plaintif le cri de la tourterelle & gai le chant du merle. Que le roſſignol entremêle pluſieurs ſons l'un avec l'autre, & les faſſe jouer enſemble, vous attacherez à ce langage muſical une idée moins triſte, que ſi l'oiſeau ſolitaire faiſoit entendre dans la nuit un ſon qui trainât quelque tems. »

» Le mode mineur produit, en général, une impreſſion plus douce, plus molle, plus ſenſible que le mode majeur. N'en demandez pas la raiſon; nul n'eſt en état de vous la dire; mais le paſſage de l'un de ces modes à l'autre, rend ſenſible à toute oreille muſicale cette impreſſion différente. Dans le mode mineur, la ſixième note du ton eſt plus tendre que toutes les autres: toutes les fois qu'elle ſe repréſente, fût-ce même dans l'allegro le plus gai, elle exige de l'exécutant une inflexion plus molle & plus affectueuſe: dans le mode majeur, c'eſt la quatrième note du ton qui a cette propriété; c'eſt elle qui, par ſa vertu intrinſèque, rappelle l'exécutant à une *expreſſion* pathétique, même lorſque le reſte de la mélodie le conduit à une ſenſation différente. Les ſons aigus ont je ne ſais quoi de clair & de brillant qui ſemble inviter l'ame à la gaieté. Comparez les cordes hautes de la harpe aux cordes baſſes du même inſtrument, vous ſentirez combien celles-ci diſpoſent plus facilement l'ame à la tendreſſe: qui ſait ſi les larges ondulations des cordes longues & peu tendues ne communiquent pas à nos nerfs des vibrations ſemblables, & ſi cette habitude de notre corps n'eſt pas celle qui nous donne des ſenſations affectueuſes? L'homme, croyez-moi, n'eſt qu'un inſtrument; ſes fibres répondent aux fils des inſtrumens lyriques qui les attaquent & les interrogent: chaque ſon a ſes propriétés, chaque inſtrument a les ſiennes, dont la mélodie profite habilement, mais qu'elle maîtriſe auſſi à ſon gré; car l'inſtrument le plus ſenſible peut avec ſuccès articuler des chants gais. »

L'effet des mouvemens ſe joint à celui des ſons. La manière de lier les notes ou de les détacher, de les pointer alternativement ou de leur donner une durée égale, &c. « Tels ſont à peu près les moyens naturels que la muſique emploie, & à l'aide deſquels elle produit ſur nous des ſenſations. Le compoſiteur, homme de génie, qui a ſenti tous ces effets, & qui les applique convenablement aux paroles & aux ſituations, eſt un muſicien expreſſif. »

On voit qu'à quelques différences près tous ces auteurs s'accordent ſur le fond de ce qui conſtitue l'*expreſſion* muſicale. Dans le temps qu'on s'occupoit le plus en France de cette qualité qu'il ſuffit d'être ſenſible pour reconnoître dans la muſique, entre

Digitized by Google

une foule de brochures où l'exagération n'étoit pas épargnée, soit relativement à cette qualité même & à l'extenſion qu'on s'efforçoit de lui donner, ſoit à l'égard d'un compoſiteur célèbre à qui l'on prétendoit attribuer excluſivement le mérite de l'*expreſſion*, un homme, qui cependant avoit été profeſſeur de muſique, ne rougit point de publier un pamphlet ayant pour titre : *L'expreſſion muſicale miſe au rang des chimères ;* mais que fit-il autre choſe que prouver qu'il étoit dépourvu de cette qualité précieuſe, « de ce ſens particulier & interne qui, ſelon l'expreſſion d'Aviſon, n'appartient pas à tous les hommes, & qui eſt d'une nature plus délicate que les ſens externes. »

Cette héréſie fut bientôt oubliée, & perſonne ne daigna même y répondre. M. le Febvre a pris cette peine dans un petit ouvrage qui parut en 1789 ſous le titre de *Bevues, erreurs & mépriſes de différens auteurs célèbres en matières muſicales ;* il y a conſacré un chapitre à la défenſe de l'*expreſſion ;* ce n'eſt pas pas parce qu'il réfute victorieuſement M. Boyé qu'il appelle plaiſamment l'apôtre du matérialiſme muſical, que je rapporterai quelques-unes de ſes explications & de ſes réponſes, mais parce qu'il développe d'une manière auſſi juſte qu'ingénieuſe quelques-uns des principes déja cités dans cet article, & que ce ſera pour ainſi dire compléter l'hiſtorique de la théorie de l'*expreſſion* muſicale en France.

« La folle opinion, dit M. le Febvre, qui conteſte à la muſique ſon charme expreſſif, n'eſt fondée que ſur des ſophiſmes. L'un, diſſéquant l'art muſical, en arrache, pour ainſi dire, l'harmonie, & ſoutient qu'il faut chercher uniquement dans le chant, quelque foible moyen d'*expreſſion*. L'autre à ſon tour, diſſéquant le chant, le déclare incapable d'exprimer, par la ſeule raiſon qu'un ſon nud & totalement iſolé, n'exprime plus rien. Un autre, introduiſant la confuſion des idées par celles des mots, n'entend, par *expreſſion*, qu'imitation ; & de ce que la muſique n'imite point matériellement, comme la peinture, les objets dont elle nous occupe, il en conclut que l'*expreſſion* lui eſt impoſſible. »

« J'aimerois autant, après avoir ſéparé une roſe de ſa tige, après avoir deſuni chaque fibre de ſon tiſſu, après l'avoir offerte toute deſſéchée, non pas à l'odorat, mais au goût, conteſter à cette belle fleur ſon parfum voluptueux. »

« Par quel ſingulier caprice l'homme a-t-il toujours demandé à la muſique de peindre avec des ſons ! le exigera-t-il auſſi de la peinture qu'elle chante avec des couleurs ? ſont-ce les mêmes moyens qui portent les impreſſions de ces deux arts juſqu'à l'ame ? & doit-on s'attendre que leurs procédés ſoient ſemblables, tandis que leurs objets ſont ſi différens ? »

« Les couleurs & leur étendue, voilà le moyen de la peinture ; les ſons & leur durée, voilà le moyen de la muſique. Mais le muſicien ne ſe borne pas plus à copier des corps ſonores, que le peintre à copier des objets colorés. L'ambition commune à ces deux artiſtes, c'eſt de ſe frayer par les ſens, une route au cœur humain. L'un rappelle aux yeux nos paſſions, par les geſtes qu'elles ont fait naître ; l'autre les rappelle aux oreilles, par les accents qu'elles ont fait entendre ; & d'un heureux enchaînement de chants & d'images, réſulte pour nous un plaiſir moral, bien ſupérieur au plaiſir phyſique de nos organes... »

« L'empire abſolu que la muſique exerce ſur nos ames ne peut exiſter à moins qu'elle n'exprime : d'où lui vient donc cette puiſſante énergie ? c'eſt ce qu'il eſt intéreſſant de ſavoir. L'eſprit que l'on a mis à conteſter ſes effets, eut été mieux employé à tâcher d'en découvrir le principe. »

« Sans vouloir ici me charger de cette tâche importante, j'obſerverai ſeulement que tout ſon par lui-même a un caractère particulier ; car il eſt abſurde de ſoutenir que deux ſons différens ne ſoient qu'une même choſe, puiſque la comparaiſon même qu'on peut en faire, en démontre la différence. »

« L'uſage la rendra plus ſenſible encore. On verra que ce caractère particulier de chaque ſon tient à l'intervalle où il eſt du ton ou mode qui le renferme. Ainſi, par exemple, la tierce majeure d'une tonique ſera toujours dure ; la ſeptième mineure ſera toujours plaintive, à moins que trop de viteſſe n'en dérobe l'effet. »

« Or, deux ſons quelconques ayant chacun un caractère diſtinctif, il eſt clair que l'innombrable quantité de ſons par leſquels on peut, en modulant ſavamment, ſubdiviſer l'octave, fournit une prodigieuſe variété de nuances caractériſtiques & d'intervalles divers ; & c'eſt-là que le génie, guidé par le ſentiment, trouve de quoi choiſir, entre une multitude d'inflexions qui va peut-être à l'infini, toutes celles dont il a beſoin. »

« Cette variété de moyens énergiques entre deux ſons qui ſe ſuccèdent, n'eſt pas moindre entre deux qui forment accords. On s'abuſeroit beaucoup, ſi l'on croyoit que deux tierces majeures, compoſées de ſons différens, fuſſent le même intervalle. Une ſimple tranſition ſuffit pour changer la nature, & par conſéquent l'effet de la même tierce. »

« Auſſi, en même-temps que l'harmonie détermine avec plus de force le caractère des ſons mélodieux, elle y joint des ſons revêtus également d'un caractère particulier, & leur mélange produit ces beautés inépuiſables & diverſes qui nous enchantent d'autant plus, que nous ſommes plus inſtruits & plus ſenſibles. »

L'auteur, en convenant des rapports qui exiſtent entre la peinture, la poéſie & la muſique, ne veut

point qu'on en tire relativement à leurs différens procédés des inductions outrées, ni qu'on exige pour cela de l'un de ces arts les mêmes effets, & précisément les mêmes impressions que font éprouver les deux autres. « Qu'il continue d'être permis aux peintres, aux musiciens, de chercher & d'employer le secours de ces fortes analogies qui établissent une douce correspondance entre les beaux arts. Que le musicien soit pittoresque; le poëte mélodieux; le peintre riche des trésors de la poësie : c'est un sur moyen de se plaire mutuellement. Mais aussi, de peur que l'abus de ces analogies n'égare trop l'artiste ou trop ambitieux ou trop ignorant, rappelons en deux mots, à chaque art ses justes limites, & à chaque artiste son vrai domaine, & disons:

« La peinture fournit aux hommes la vive représentation des objets qui les intéressent; ils trouvent dans la parole un moyen de se communiquer leurs idées; la musique seroit leur langage, s'ils n'avoient à se communiquer que des sentimens. »

L'un des écueils les plus dangereux de l'*expression* musicale, c'est l'affectation d'exprimer le mot au lieu de s'attacher seulement au sentiment & à la pensée. « Le musicien, avoit dit fort judicieusement Rousseau, cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, &c. »

C'est donc bien à tort que M. de Chabanon voulant prouver ce que l'*expression* de la musique tendre a, selon lui, de vague & d'indéterminé, a dit dans son ouvrage : « Observez, que l'amant heureux ou malheureux, peuvent chanter sur le même ton, si ce ton est celui de la tendresse. Vous direz également bien sur la même phrase de chant, quelle qu'elle soit. »

Je vous vois, mon sort est trop doux;
Je vous perds, mon sort est affreux.

M. le Febvre a parfaitement senti le faux de cette critique, dirigée contre un passage d'un air charmant du Roland de M. Piccinni. En la relevant, il a très-bien développé le principe de Rousseau, sur la subordination de l'*expression* des mots à celle de la pensée, & de celle-ci même à la situation de l'ame. « Premièrement, dit-il, il ne s'agit pas ici de chanter ou non, *sur le même ton;* ce n'est pas non plus ce que M. de Chabanon a voulu dire; il a mieux rendu sa pensée, en disant ensuite *sur la même phrase de chant.* »

« Secondement, avancer que la même phrase de chant rende également bien les deux sentimens contraires, c'est aussi déclarer nuls même les accents de déclamation que ces chants peuvent renfermer, & ce dessein n'entre surement pas dans le système de l'auteur. »

Mais qu'auroit à répondre M. de Chabanon, si je montrois que le chant dont il parle doit en effet, pour offrir une *expression* juste, avoir le double caractère qu'il y blâme. Si je montrois que l'exquise sensibilité de M. Piccinni lui a fait trouver une phrase de chant tellement propre à son personnage, que cela seul pourroit servir à prouver l'exactitude de l'*expression* musicale. »

« Car, observez dans quelle situation Médor se trouve. Sa maitresse lui donne, en gémissant, l'ordre de s'éloigner d'elle; il combat cet affreux arrêt:

Je vous vois, *dit-il*, mon sort est trop doux,
Mais, s'il faut m'éloigner de vous,
Je ne réponds pas de ma vie.

ainsi, la musique, pour se montrer parfaitement expressive, doit caractériser à la fois l'espèce de bonheur dont jouit Médor, & son regret de le perdre. Elle doit joindre l'idée d'un moment flatteur, à celle d'un triste avenir; elle doit exprimer, par le même trait de chant, le plaisir & la souffrance & l'amour & la douleur. Néanmoins le sentiment de la douleur est ici le sentiment qui domine. La douceur passagère de voir Angélique, se lie intimement au désespoir de s'en séparer. Et quand la bouche prononce:

Je vous vois, mon sort est trop doux,

sa voix exprime:

Je vous perds, mon sort est affreux.

parce qu'en effet le chant est le pur langage de l'ame, & que l'ame de Médor est en proie au tourment de perdre tout ce qu'il aime. »

« Cependant, si le poëte avoit jugé nécessaire d'employer le mot *affreux*, & de marquer d'une manière plus vigoureuse cette même situation, la musique auroit pris sans effort, un accent plus dur; & tout le monde sent la possibilité qu'il auroit eue de lui donner ce nouveau degré d'énergie. »

Si tout ce qui précède n'éclaircit pas encore suffisamment pour certains lecteurs ce que c'est que l'*expression* musicale, ne leur rappelle pas des sentimens qu'ils aient éprouvés, ne les fait pas convenir & de la réalité de cette *expression*, & de la nécessité d'en poser les limites pour ne violer ni les lois du goût, ni les priviléges respectifs des beaux arts, ce n'est pas qu'à ces explications on en puisse ajouter d'autres capables de les éclairer davantage; c'est que la nature oublia dans leur formation ce sens interne & particulier par lequel l'émotion extérieure de l'ouie

se

Digitized by Google

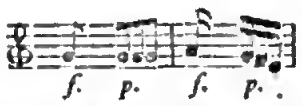
ſe communique juſqu'au cœur; ce défaut eſt malheureuſement incorrigible, & M. le Febvre, dans l'article que j'ai cité, leur a répondu d'avance. « Il faut diſtinguer avec ſoin dans les arts, deux ſortes de ſenſations; les unes dures & groſſières, & celles-là ſont l'amuſement de la multitude; les autres douces & délicates, & celles-ci ſont le charme du petit nombre; elles ſeules vont au cœur. Les premières n'aboutiſſent qu'à l'organe. Voilà comment du même morceau de muſique chacun retire, ſuivant ſa conſtitution particulière, ou un plaiſir phyſique, ou un plaiſir tout à la fois phyſique & moral; & c'eſt celui qui goûte cette réunion de plaiſirs qui, à coup ſûr, eſt le mieux conſtitué. Bien des perſonnes, douées pour ainſi dire, d'un organe parfait, ne ſe trouvent ſenſibles qu'à l'effet de certaines parties des arts; elles n'ont que des ſenſations incomplètes, & ne peuvent porter que des jugemens erronés: c'eſt ce qui arrive aſſez communément aux adverſaires de l'*expreſſion* muſicale » (*M. Ginguené.*)

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée, qui conſiſte à ſoutenir long-temps certains ſons & au delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui tenues les ſons ainſi ſoutenus. (Voyez *Tenue.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

F.

F. Cette lettre signifie *forte*, fort. On l'écrit ordinairement au-dessus ou au-dessous de la mesure ou de la note à laquelle on veut donner cette nuance d'exécution. On trouve quelquefois ces deux lettres *f. p.* tout à côté l'une de l'autre ; elles indiquent que le *fort* doit être une espèce de saccade qui passe tout de suite au *piano* ou au doux. Lorsque dans un groupe de quatre croches, par exemple, la première seule doit être exécutée *fort*, alors on fait bien de détacher cette note du groupe, en lui donnant un crochet séparé. Exemple.



Deux effes joints ensemble, FF ou *ff*, signifient *très-fort*, *Fortissimo*. (M. *Framery*.)

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voyez *Gamme*.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef*.)
(*J. J. Rousseau*.)

F *ut fa* ; F *fa ut*. Les françois disent F *ut fa*, les italiens F *fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoise le caractère F étoit le premier, & se retrouvoit ensuite le huitième, le second étant G, le troisième A, le quatrième B, &c. jusqu'à F. On nommoit cette lettre F *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit au naturel, & *fa* quinte du premier bémol, c'est-à-dire du si ♭, quand on chantoit ou solfioit par bémol. F étoit donc dans cette gamme tantôt *ut* & tantôt *fa*, & s'appeloit F *ut fa*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés*, (voyez ce mot) F n'avoit point de note correspondante dans la propriété de béquarre, elle avoit *fa* dans la propriété naturelle, & *ut* dans celle de bémol ; c'est pour cela que les italiens disent F *fa ut*.

Pour excuser ces répétitions à chaque lettre de la gamme, jusqu'au G inclusivement, voyez à la lettre D mon article D, *la re*, &c. (*M. Ginguené*.)

F *ut fa*. Le *fa* de la gamme diatonique moderne fait sur *ut* une quarte consonnante, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Le *fa* du cor, de la trompette, & en général de tous les instrumens à vent simples, c'est-à-dire qui se jouent sans doigté, fait sur le même *ut* une quarte dissonante de 8 à 11 ou de 24 à 33. Lequel de ces deux *fa* doit-il être regardé comme le quatrième son *naturel* de la gamme diatonique d'*ut* ?

On ne peut proposer une question de cette espèce sans faire pressentir son opinion. Or dans un art dont la pratique est si difficile à acquérir, toute opinion qui tend à établir des nouveautés doit s'attendre à toutes sortes de contradictions.

1°. Depuis long-tems, diront les savans, cette question n'en est plus une. Aristoxène (p. 41-42) & Ptolémée, (liv. 1, chap. 8) dont les principes sont diamétralement opposés, s'accordent néanmoins à rejeter la prétention des musiciens qui réglolent le nombre & les rapports des sons du système grec sur les irrégularités des instrumens à vent. Or le sentiment de ces deux auteurs est du plus grand poids, car le système musical des Grecs, si différent de la gamme des instrumens à vent simples, n'est point une de leurs inventions, mais vient très-probablement des Egyptiens. (Voyez *Grèce*.) Ce système n'est autre chose que la réunion des sept faces ou renversemens du diapason. (*Tons de l'église*.) La principale de ces faces, qui est le ton Lydien (*Alypius*, p. 2, & mon art. *Lydien*) ne diffère en rien de la gamme diatonique d'*ut*. Or chez les Grecs comme chez nous le système musical s'accordoit par quartes, quintes & octaves. (*Section du canon d'Euclide*, p. 23 & *suiv.*, & celle *d'Aristide Quintilien*, p. 116 & 312.) Chez eux comme chez nous la quarte *ut fa*, c'est-à-dire l'intervalle de la parhypate des hypates à la parhypate des mèses, étoit conséquemment consonnante, comme toutes les autres quartes, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4. (*Aristoxène*, pag. 20, & *Aristides*, p. 14.) Donc chez eux comme chez nous les sons des instrumens à vent simples, qui ne font point partie de la progression des quintes, ne devoient point entrer dans le système musical. Donc le sentiment d'Aristoxène & de Ptolémée est appuyé sur le suffrage de tous les siècles antérieurs & postérieurs.

2°. Quel rôle, diront les harmonistes, pourroit jouer le *fa* du cor, nous ne disons pas seulement dans le mode d'*ut*, mais dans un mode quelconque ? Il ne peut nullement figurer ni dans la basse fondamentale, ni dans le corps de l'harmonie. Rameau ne forme-t-il pas l'accompagnement de la gamme d'*ut* par le moyen

Digitized by Google

des trois ſons fondamentaux *fa ut ſol*; (*démonstration du principe de l'harmonie*, p. 32) & Tartini par le moyen des trois cadences *ſol ut*, *fa ut*, *fa ſol*? (Rouſſeau, art. *Syſtême. Syſtême de Tartini.*) Ces deux auteurs ne tirent-ils pas les rapports des ſons *fa ut ſol* de la progreſſion triple, qui ne donne que des quintes conſonnantes? (Voyez *ibidem*) Or ces ſons fondamentaux *fa ut ſol* ne ſont-ils pas les octaves des ſons *fa ut ſol* de la gamme diatonique d'*ut*? Donc dans cette gamme, comme dans la baſſe fondamentale, les ſons *fa ut* doivent former une quinte conſonnante. Donc l'intervalle *ut fa* de la même gamme doit être conſonnant, c'eſt-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Donc l'intervalle *ut fa* de 24 à 33 ne peut entrer dans la gamme d'*ut*. Or il doit être également éliminé de tout autre mode, puiſqu'il ne peut paroître dans aucun accord, ni comme quinte, ni comme tierce, ni comme ſeconde, & conſéquemment ni comme quarte, ni comme ſixte, ni comme ſeptième. Car les quintes ſont tirées de la progreſſion triple, 1, 3, 9, 27, 81... Les tierces majeures de la progreſſion quintuple, 1, 5, 25, 125... Les ſecondes de la progreſſion triple-triple, 1, 9, 81, 729, 6561... &c. Or le terme 11 ne fait partie d'aucune de ces progreſſions, donc il ne peut-être ni quinte, ni tierce, ni ſeconde d'aucun ſon de la gamme moderne. Donc le *fa* du cor, le *fa honteux* ne peut entrer dans notre clavier.

3°. Ce n'eſt point à nous, diront les accordeurs d'orgue, de clavecins, de piano-forte, &c. à examiner ſi le corps ſonore produit ou non une quarte dans le rapport de 24 à 32, ou dans celui de 24 à 33. Le onzième harmonique du corps ſonore fait avec le générateur un intervalle trop grand pour être ſenſible ſur le clavecin, la harpe, le piano-forte, &c. Nous pouvons aſſurer ne l'avoir jamais diſtingué ſur ces inſtrumens. A l'égard de l'orgue, quand même on pourroit parvenir à le rendre très-ſenſible, il ne pourroit être accordé ni ſur ſon générateur, ni ſur ſa tonique. Sur le premier, l'intervalle ſeroit trop conſidérable pour qu'on pût apprécier ſa conſonnance; ſur la tonique il formeroit une quarte diſſonante. Son accord ſeroit donc impoſſible, & nous nous bornerons donc à accorder comme ci-devant ſuivant les rapports du ſyſtême reçu; nous ferons notre partition par quartes, quintes & octaves; nous tempérerons les quartes & les quintes pour rétablir la conſonnance des tierces: voilà tout ce qu'on a droit d'exiger de nous. Si l'on introduit dans le ſyſtême reçu des ſons qui ne faſſent avec ceux de ce ſyſtême ni tierce, ni quarte, ni quinte, qu'on nous indique donc en même-tems un moyen de les faire entrer dans notre partition. Rien de ſi ſimple que l'accord par quintes & par quartes. Auſſi les Grecs, ſéduits par ſa ſimplicité, lui ſacrifièrent-ils entièrement la conſonnance des tierces. (Voyez *Diton.*) Plus raiſonnables qu'eux, nous avons, pour rendre les tierces conſonnantes, deux ſortes de tempérament; nous employons indifféremment l'un ou l'autre ſuivant le goût ou le caprice des harmoniſtes: mais nous n'en connoiſſons point pour des intervalles de 8 à 11. Il eſt donc inutile de s'adreſſer à nous pour accorder l'intervalle *ut fa* dans ce rapport.

4°. Enfin, les amateurs, les donneurs de concert, tous ceux qui connoiſſent la théorie des beaux arts ſans l'avoir étudiée, qui en jugent ſur des apperçus généraux; tous ceux qui, quoique muſiciens, ne ſont pas aſſez philoſophes pour ſacrifier l'empire de l'habitude au mérite d'une découverte, demanderont d'un ton bien décidé, & ſans ſe douter qu'on puiſſe leur répondre, ſi dans un art qui ſe propoſe le plaiſir de l'organe le plus délicat & le plus ſévère, on doit héſiter entre une conſonnance & une diſſonance: ſi un ſon qu'on obtient facilement par le doigté ſur tous les inſtrumens n'eſt pas préférable à un ſon donné par les ſeuls inſtrumens à vent ſimples, &c.

5°. On pourroit encore tirer une objection de la ſuite récurrente des quintes, *fa ut ſol re la mi ſi*: *fa* * *ut* * *ſol* * *re* * *la* * *mi* * ou *fa*, laquelle offre une ſuite indéfinie de modes également liés l'un à l'autre, & un moyen de prolonger à volonté la modulation, ſans paroître ſe répéter. Mais comme cette ſuite indéfinie de quintes n'exiſte qu'au moyen du tempérament, (Voyez *Tempérament.*) je crois avoir expoſé dans toute leur force les principaux argumens qu'on peut faire contre le *fa* & les deux *la* de la gamme diatonique du cor. Je vais eſſayer de mettre dans mes réponſes autant de clarté que j'ai mis de bonne foi dans l'expoſé des objections.

I. La plus ancienne formule de chant uſitée chez les Grecs, qu'ils conſervèrent environ 8 à 900 ans ſans y faire aucun changement, fut un ſimple tétracorde qu'on peut repréſenter par les notes modernes: *mi fa ſol la*, auquel ils ajoutèrent dans la ſuite un tétracorde ſemblable, *la ſi ♭ ut re*: c'eſt ce qu'ils appelèrent leur ſyſtême conjoint. (Voyez *Ariſtox.* p. 5.) Pythagore le diſjoignit en cette ſorte, *mi fa ſol la*; *ſi ut re mi*. (Voyez *Nichom.* p. 9.) On augmenta dans la ſuite ce ſyſtême de deux tétracordes, l'un à l'aigu, *mi fa ſol la*; l'autre au grave, *mi re ut ſi* ou *ſi ut re mi*. On conſerva encore, par reſpect pour la mémoire de Terpandre, le tétracorde *la ſi ♭ ut re* qu'on ſubſtituoit à volonté, au-deſſus de la mèſe, au tétracorde *ſi ut re mi*. Le ſyſtême parfait, incommuable, le grand ſyſtême des Grecs, étoit donc compoſé de cinq tétracordes, *ſi ut re mi*; *mi fa ſol la*; *la ſi ♭ ut re*; *ſi ut re mi*; *mi fa ſol la*. Reprenons cette filiation de ſyſtêmes.

Premier tétracorde. . . .	*mi fa ſol la*;		
Eptacorde.	*Mi fa ſol la*;	*la ſi ♭ ut re*;	
Octacorde de Pythagore.	*Mi fa ſol la*;	*ſi ut re mi*;	
Syſtême parfait. .	*Si ut re mi*; *Mi fa ſol la*;	*ſi ut re mi*; *la ſi ♭ ut re*;	*mi fa ſol la.*

Voilà quatre ſyſtêmes compoſés de tétracordes abſolument ſemblables. Or, j'ai démontré (*Baſſe fondamentale*, n° IV.) que le tétracorde *ſi ut re mi* eſt un produit harmonique de la baſſe fondamentale, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, & conſéquemment un chant appartenant au mode d'*ut*, à la gamme diatonique d'*ut*. Donc le chant *mi fa ſol la*, appartient au mode de *fa*, à la gamme diatonique de *fa*, comme le chant *la ſi b ut re*, à la gamme diatonique de *ſi b*. Donc la moitié de l'octacorde de Pythagore eſt en *fa*, l'autre en *ut*; donc tous ſes renverſemens ſont moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc le ton lydien, *ut re mi fa ſol la ſi ut*, eſt moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc la gamme moderne, qui ne diffère en rien du ton lydien, eſt auſſi moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc de toute antiquité, le *fa*, c'eſt-à-dire, la quatrième note du ton lydien, a fait partie du mode de *fa*, & non du mode d'*ut*; donc de toute antiquité le *fa*, quarte d'*ut*, a été tonique du mode de *fa*. Or il n'eſt pas queſtion dans cet article de la tonique du mode de *fa*, mais du quatrième ſon naturel de la gamme d'*ut*. L'intervalle que faiſoit dans le ſyſtême grec la parhypate des hypates avec la parhypate des mèſes, (*l'ut* avec le *fa*) n'eſt donc, dans la queſtion préſente, d'aucune conſidération.

A l'égard de l'opinion particulière d'Ariſtoxène & de Ptolémée, elle n'eſt qu'en partie applicable à la queſtion. Ariſtoxène conſidère dans les flûtes, les tons que donne le doigté & ceux que donne l'inſpiration. Quant aux premiers, il a raiſon de dire que ce ne ſont pas les flûtes qui rendent conſonnante la quarte et la quinte, puiſque la conſonnance de ces intervalles peut être altérée par la forme de l'inſtrument, par le doigté, par la manière de régler le vent. Mais il ajoute : « Quand même le concours de ces trois cauſes ſe feroit de la manière la plus régulière poſſible, les flûtes ne laiſſeroient pas de s'écarter très-fréquemment de la ſérie des ſons propres à la mélodie ».

Mais voilà préciſément ce qui eſt en queſtion. La flûte produit naturellement certains ſons qui ne ſont point partie du ſyſtême grec, tels que le onzième, le treizième, & le quatorzième harmonique, c'eſt-à-dire, le *fa* & les deux *la* de la gamme harmonique d'*ut*. Cette production eſt-elle une irrégularité dans le jeu de la flûte, eſt-elle le réſultat exact de la réſonnance du corps ſonore? Voilà le point précis de la queſtion; mais ces ſons ſpontanés ne ſont point particuliers à la flûte; tous les corps ſonores les font entendre d'une manière plus ou moins ſenſible. Il n'y a point de corde ſonore qui n'ait ſes harmoniques.

Nam neque chorda ſonum reddit quem vult manus & mens,
Poſcentique gravem perſæpè remittit acutum.

HORAT. art. Poët.

Et c'eſt à la ſuite de ces ſons ſpontanés que j'ai donné (art. *Baſſe fondamentale*, n°. 1.) le nom d'*échelle naturelle*; voyez auſſi mes art. *Echelle* & *Inſtrumens à vent*. Le ſentiment d'Ariſtoxène, relativement aux inſtrumens à vent, eſt donc abſolument oppoſé aux lois phyſiques des corps ſonores, & par conſéquent au ſyſtême de la nature.

Pour Ptolémée, s'il rejette les flûtes du nombre des canons harmoniques, c'eſt uniquement par rapport aux irrégularités qui peuvent ſe trouver dans leur forme particulière; mais il admet leurs harmoniques, & notamment le *fa*, puiſque la formule de ſon chromatique intenſe eſt $= \frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3}$. & celle de ſon diatonique équable $= \frac{8}{11} \times \frac{11}{10} \times \frac{10}{9}$. (Voyez ſes *harmoniques*, liv. I, c. 16.) Or l'intervalle exprimé par le rapport $\frac{11}{10}$ eſt égal à celui du *mi* au *fa* du cor; & l'intervalle $\frac{12}{11}$ à celui du *fa* harmonique au *ſol*. Donc les ſentimens d'Ariſtoxène & de Ptolémée ne prouvent rien contre le *fa* des inſtrumens à vent.

Nota. Ce que j'ai dit dans cet article, que le ſyſtême des Grecs étoit un compoſé de cinq tétracordes ſemblables, ne contredit nullement ce que j'ai dit à l'art. *Echelle*, que le chant des Grecs n'étoit point tétracordal; ce qui ſignifie qu'il ceſſa de l'être auſſitôt qu'il renferma une octave. Il faiſoit bien que les Grecs chantaſſent par tétracordes lorſque leur ſyſtême ne contenoit qu'un tétracorde. Ils ne pouvoient paſſer ſe repoſer ſur l'octave, lorſque leur ſyſtême étoit encore renfermé dans les bornes d'une ſeptième. Mais auſſitôt que leur ſyſtême s'étendit juſqu'à l'octave, leur chant continua-t-il d'être tétracordal? Je crois avoir démontré le contraire à l'art. *Echelle*.

II. La baſſe fondamentale d'*ut* eſt formée dans le ſyſtême de Rameau, par les quatre cadences, *ſol ut*, *fa ut*, *ſol la* & *ſol mi*, qu'il appelle *cadence parfaite*, *cadence imparfaite*, *cadence rompue* & *cadence interrompue*. Dans celui de Tartini, l'accompagnement de la gamme d'*ut* ſe forme par le moyen des trois cadences *ſol ut*, *fa ut* & *fa ſol*, qu'il appelle *cadence harmonique*, *cadence arithmétique*, *cadence mixte*. Or quel eſt le caractère propre de chaque cadence? La première de ces cadences, dit Rameau, *génér. harm.* p. 72, eſt ſans doute la plus parfaite, puiſque la dominante y rentre pour lors dans le corps de l'harmonie d'où elle naît, & ne laiſſe plus rien à déſirer après cela; au lieu que la ſous-dominante (le *fa*) *ne trouvant aucune place dans l'harmonie du ſon principal*, ne s'unit point aſſez avec lui, & empêche par là que le repos ſatisfaſſe pleinement. « Voyez auſſi ſa *Démonſtr. du principe de l'harmonie*, p. 36. » De ces trois cadences, *ſol ut*, *fa ut*, *fa ſol*, dit Rouſſeau, dans l'analyſe du ſyſtême de Tartini, art. *Syſtême*, l'harmonique eſt la principale & la première en ordre. Son effet eſt d'une harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu; l'arithmétique *fa ut*, eſt foible, douce, & *laiſſe en ore quelque choſe à déſirer*. » Donc il n'eſt pas néceſſaire que le *fa* du mode d'*ut* faſſe une conſonnance avec *ut*, puiſque la cadence *fa ut* n'eſt pas deſtinée à produire un repos parfait. Je dis plus, ou la cadence *fa ut* eſt inutile; ou l'in-

Digitized by Google

tervalle *fa ut* doit avoir un rapport différent de la quarte consonnante; car dans le mode d'*ut*, la quarte *ut sol* a le même rapport que la quarte *fa ut*. Donc *ut sol* doit produire une cadence de la même espèce que *fa ut*; donc l'une de ces deux quartes suffiroit. Mais *sol ut* est nécessaire pour produire la cadence parfaite, donc les sons *sol* & *ut* sont nécessaires au mode d'*ut*; donc c'est la quarte *ut sol* qu'il falloit conserver pour produire la cadence imparfaite ou arithmétique. Mais je suppose qu'on veuille absolument conserver la cadence *fa ut* pour accompagner le quatrième son de la gamme d'*ut*; Je dis qu'en ce cas *fa ut* ne doit pas faire une quarte dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, comme *sol ut*: car suivant l'expérience de Tartini (Rousseau, art. *Système.*) les sons *sol ut* ou *ut sol*, reproduisent le générateur *ut*, & annoncent conséquemment le mode d'*ut*. Donc, *à pari*, les sons *fa ut* ou *ut fa* doivent reproduire, & reproduisent réellement le générateur *fa*, annoncent le mode de *fa*, font une cadence imparfaite en *fa*; donc il faut rejeter du mode d'*ut* la cadence *fa ut*, ou changer le rapport de *fa*. Or le *fa*, 11, est un harmonique d'*ut*, ce *fa* fait consonnance dans la série des harmoniques d'*ut*, voyez les expériences dans mon art. *Basse fondamentale*, n°. I. Donc, si la cadence *fa ut* étoit nécessaire dans le mode, l'intervalle *fa ut* devroit être de 8 à 11, & non pas de 8 à $\frac{32}{3}$. Mais cette cadence est absolument inutile dans le mode d'*ut*, puisqu'on peut accompagner toute la gamme d'*ut* au moyen de la basse fondametale *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, tant en majeur, qu'en mineur relatif. (Voyez *Règle de l'octave.*)

Quant à ce qu'on ajoute que le *fa* du cor, le *fa* onzième harmonique d'*ut*, ne peut figurer dans aucun accord, & dans aucun mode; je réponds que dans le seul mode d'*ut*, on distingue deux *fa*, l'un qui est avec la tonique *ut* dans le rapport de 8 à 11, ou de 16 à 22; l'autre dans le rapport de 16 à 21. Donc tous les accords du mode d'*ut* qui contiennent un *fa*, contiennent l'un ou l'autre de ces harmoniques. Le *fa* 11 entre dans les accords *la re fa*, *re fa la fi*, *re fa sol* # *fi*, &c. Le *mi* #, ou *fa* 21 entre dans les accords *re fa la ut*, *fa la ut re* #, *sol fi re fa*, &c. (Voyez mon art. *fondamental.*) Le *fa* du cor peut donc entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*, & conséquemment dans celle de tous les modes subordonnés au mode d'*ut*, par *suspension*, *supposition*, &c.

III. Puisqu'un son quelconque est le résultat d'une infinité d'harmoniques, sans le concours desquels il n'y auroit point de sons, (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) il s'ensuit donc qu'un clavecin, un piano-forté, une harpe ne peuvent pas résonner sans faire résonner tous leurs harmoniques. Donc si l'on introduit dans l'harmonie un son qui n'ait pas un rapport harmonique avec le générateur, il y aura nécessairement dissonance entre l'harmonique spontané & le son substitué. Si l'on fait entrer dans le mode d'*ut* un *fa*, quarte consonnante d'*ut*, il dissonera nécessairement avec le *fa* harmonique d'*ut*. Mais on n'entend point cet harmonique sur les instrumens à cordes: il faut dire qu'on ne le distingue point: & si on le distinguoit, il ne seroit plus harmonique du son qui l'auroit produit. Les couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel, étant réunies par le moyen d'une lentille ou d'un miroir concave, produisent du blanc; donc la sensation du blanc se résout dans la sensation de toutes les couleurs dont la réunion forme le blanc; donc celui qui voit du blanc, voit réellement du jaune, du bleu, du rouge, &c. quoiqu'il ne distingue aucune de ces couleurs. Pareillement la sensation d'un son se résout dans la sensation de tous ses harmoniques. Donc quiconque entend un son, entend tous ses harmoniques; quiconque entend un *ut*, entend les harmoniques, *ut sol ut mi sol la ut re mi fa sol*, &c. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, &c. C'est par le vice de leur construction que certains instrumens laissent distinguer quelques-uns des harmoniques les plus graves. Dans un orgue dont le vent seroit parfaitement égal, toutes choses égales d'ailleurs, on ne distingueroit aucun harmonique. Une cloche d'une forme bien régulière, ne feroit entendre en apparence qu'un seul son. Il en est de même de tous les instrumens possibles; donc le meilleur accord, la meilleure partition seroit celle qui rendroit à chacun des sons du système reçu son véritable rapport harmonique. Mais comment accorder le *fa* & les deux *la* du cor? Par un tempérament beaucoup plus facile que celui ou ceux que vous employez pour l'orgue & pour les instrumens à cordes. Le *la* harmonique d'*ut* égale 7; donc ses octaves sont, 14, 28, 56, 112, 224, *ut* = 1, *sol* = 3, *re* = 9; *fa* #, tierce majeure de *re* = 5 × 9 = 45; *la* # tierce majeure de *fa* #, = 5 × 45 = 225; donc le premier *la* harmonique d'*ut*, ne diffère de ce *la* # que comme 224 diffère de 225. Prenez ce *la* # pour le *la* harmonique, faites l'accord parfait harmonique *ut mi sol fv ut*, & baissez imperceptiblement le *la* jusqu'à ce qu'il ne batte plus, vous aurez ce *fv* dans toute sa justesse. On obtiendra le *fv* & le *ta* par un procédé semblable. (Voyez *Tempérament.*) Or je dis que ce tempérament est beaucoup plus facile que l'ancien, & à plus forte raison que celui de Rameau: car dans les tempéramens en usage on cherche non-seulement une dissonance, mais un intervalle irrationel, incommensurable (Voyez *Tempérament.*) qui puisse être substitué à une consonnance; ce qui, malgré l'habitude des accordeurs, offre encore beaucoup de difficulté & d'arbitraire. Au contraire, dans le tempérament proposé on va d'une consonnance à une autre consonnance; ce qui peut toujours se faire sans difficulté, & avec la plus grande précision.

Je conviens que les battemens étant moins sensibles sur les instrumens à cordes que dans l'orgue, cet accord ne sera pas aussi facile pour le piano-forté & la harpe, que pour l'orgue. Mais le système des Grecs pour le genre chromatique offroit bien une autre difficulté, puisqu'il s'agissoit d'accorder des tiers

Digitized by Google

des quarts, des ſixièmes, des demi-quarts de tons (Voyez *Ariſtoxène*, p. 25.) S'accordoient, il eſt vrai, leurs ſyſtêmes diatonique & chromatique par quartes & par quintes. Mais par quels moyens pouvoient-ils accorder les tétracordes enharmoniques? par le moyen du monochorde? qui peut nous empêcher de recourir au même expédient? Si tous les clavecins, les forte-piano, les harpes, avoient un monochorde bien exact, on ne ſeroit pas réduit à la campagne à laiſſer quelquefois des trois & quatre mois ſon inſtrument déſaccordé, faute d'accordeur, parce que rien de plus difficile que l'accord d'un inſtrument par le tatonnement en uſage chez les accordeurs; & rien de plus facile que l'accord par le monochorde, puiſque toute la difficulté ſe réduit à accorder des uniſſons. Donc au moyen du monochorde, le *fa* & les autres harmoniques du cor & des inſtrumens à vent ſimples, offriroient moins de difficulté que le tempérament dont ſe ſervent aujourd'hui les accordeurs.

IV. Une conſonnance n'eſt-elle pas préférable à une diſſonance? Je ſuppoſe que cela ſoit; que s'enſuivra-t-il pour le *fa* du mode d'*ut*? qu'on doit préférer le *fa* des inſtrumens à vent ſimples; car ce *fa*, joint à tous les autres harmoniques d'*ut*, forme le véritable accord parfait du générateur *ut*, au lieu que le *fa* des modernes rend ce même accord diſſonant. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, *dixième expérience*.) Une conſonnance eſt préférable à une diſſonance: ſans doute; mais tous les harmoniques conſonnent avec leur générateur, en raiſon inverſe de leur intervalle. (Voyez *ibidem*, *onzième expérience*.) Une conſonnance eſt préférable à une diſſonance; mais deux conſonnances ſemblables forment une diſſonance. Deux tierces majeures ou mineures, deux quartes, deux quintes réunies forment une diſſonance; car la quarte ſuperflue, la quinte ſuperflue, la ſeptième diminuée & la onzième n'ont jamais paſſé pour conſonnances. Une conſonnance eſt préférable à une diſſonance; mais il eſt abſolument impoſſible de faire ſuccéder en harmonie deux accords reſpectivement conſonnans; il y en aura toujours un qui ſera ſubordonné à l'autre, & reſpectivement diſſonant. Faites ſuccéder les accords *ut mi ſol*, *ſol ſi re*, le *ſi* & le *re* diſſoneront avec l'*ut* & le *mi*, & les ſons *ſol ut* faiſant réſonner le générateur *ut*, ſuivant l'expérience de Tartini, (*Baſſe fondamentale*, n°. I, *quatrième expérience*,) il s'enſuit que ce n'eſt pas *ut mi ſol* qui eſt l'accord diſſonant; mais *ſol ſi re*. Une conſonnance eſt préférable à une diſſonance: oui, une conſonnance iſolée; mais c'eſt la diſſonance qui fait entendre avec plaiſir pluſieurs fois la conſonnance. Une conſonnance eſt préférable à une diſſonance; s'il ne s'agit que de flatter l'oreille un inſtant; mais l'imitation dans les beaux arts ne ſuppoſe-t-elle que des conſonnances, que des ſenſations agréables? La colère, la rage, la fureur, ſont-elles des paſſions bien douces, bien flatteuſes? peuvent-elles être rendues par une ſuite d'accords conſonnans?

Mais on obtient très-facilement au moyen du doigté le *fa* ordinaire, au lieu qu'il faut avoir recours aux inſtrumens à vent, pour faire le *fa* *honteux*. C'eſt tout le contraire: ſur quelque inſtrument que vous faſſiez un *ut*, vous faites néceſſairement entendre un *fa* harmonique, puiſqu'un ſon quelconque eſt inſéparable de ſes harmoniques, au lieu qu'il vous faut un inſtrument, un clavier ou un doigté particulier pour faire dans le mode d'*ut* un *fa* quarte conſonnante d'*ut*; donc le *fa* du cor eſt plus naturel en *ut* que le *fa* de la gamme moderne, &c.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FA, *ſ. m.* C'eſt la quatrième note de la gamme d'*ut*, dans notre ſyſtême moderne, altéré par pluſieurs eſpèces de tempéramens. Mais quoique cette note ſoit placée au quatrième degré de cette gamme, elle devroit être regardée comme la première, car elle eſt la véritable tonique du premier tétracorde de la prétendue gamme d'*ut*. Le ſemi-ton majeur *mi fa* 15 : 16 dont on la fait précéder en eſt la preuve.

Le mot *fa*, ſignifie en arabe *bouche*, *entrée*, *ouverture*. Les anciens Celtes avoient conſacré cette note à la planète de Vénus, qui repréſentoit *l'entrée à la vie*, qui étoit l'emblême de la génération. Cicéron nous dit que le *perhypate-hypaton*, qui répondoit à notre *fa*, étoit ſous ſa dépendance. C'eſt auſſi l'opinion d'Adrien Junius.

Le ton de *fa* majeur eſt pour les inſtrumens à vent, comme les cors, les clarinettes, &c le plus brillant & le plus convenable aux grands effets. Le ton de *fa* mineur eſt lugubre, touchant, le plus propre au pathétique & à la grande expreſſion.

(*M. Framery.*)

FA. Quatrième note de la gamme moderne qui fait ſur la tonique une quarte conſonnante dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, ou de 16 à $\frac{64}{3}$.

Le *fa* harmonique donné par le cor fait ſur *ut* 8 une fauſſe quarte dans le rapport de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{33}{3}$, ou de 16 à $\frac{66}{3}$.

Le *fa* ou *mi* # de l'accord *ſol ſi re fa*, fait ſur *ut* une tierce ſuperflue dans le rapport de 16 à 21, ou de 16 à $\frac{63}{3}$.

Je déſigne dans tous mes articles le *fa* harmonique par le renverſement des lettres *f* & *a*, de cette manière *fa*.

Voilà donc trois *fa* dans les rapports de $\frac{63}{3}$, $\frac{64}{3}$, $\frac{66}{3}$. Le premier appartenant à l'harmonie de *ſol*; *ſol ſi re mi* #, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7, qui ſont les rapports de l'accord parfait; le *mi* # fait donc conſonnance avec *ſol*. Le deuxième appartenant

à l'harmonie de *fa*, *fa la ut*, $\frac{16}{4}$, $\frac{20}{5}$, $\frac{24}{6}$, ou 4, 5, 6, rapports de l'accord parfait. Le troiſième faiſant partie de l'harmonie de la gamme harmonique d'*ut* 8. *Ut re mi fa ſol la ſi ut*, c'eſt la gamme du cor dans les 12 ports 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Etant donné le ſon fondamental d'un accord, il eſt facile de connoître quel eſt celui de ces trois *fa* qui en fera partie, puiſque le *mi* « fait partie de *ſol*, le *fa* de l'harmonie d'*ut*, & le *fa* de celle de *fa*.

Donc le *fa* moderne n'appartient point à l'harmonie d'*ut*; donc ce n'eſt que par tempérament qu'il ſe trouve dans la gamme d'*ut* à la place du *fa* harmonique.

Donc l'accord *fa la ut* ne peut entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*; donc lorſque cet accord s'y rencontre, il faut le regarder comme venant de *mi « ta « ut »*, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, lequel ſe réſout ſur l'accord *mi la ut*. (Voyez la table de la *génér. harm*, col. III & IV.)

Or cet accord *mi « ta « ut »* fait partie de l'harmonie de *ſol*; donc la ſucceſſion des accords *fa la ut*, *ſol ſi re*; & *ſol ſi re*, *fa la ut* eſt permiſe, puiſque ce ſont deux accords du mode de *ſol* que l'on fait ſuccéder par un mouvement fondamental d'octave. Cependant Tartini, *Traité de muſique*, p. 132, réprouve la dernière ſucceſſion; mais c'eſt parce qu'il la regardoit comme fondamentale; mais la baſſe fondamentale de ces ſucceſſions n'eſt ni *ſol fa*, ni *fa ſol*, mais l'octave *ſol ſol*. (*M. l'abbé Feytou.*)

FABARIUS. Les anciens, au rapport de Bullenger, appeloient *fabarii* un chantent, probablement parce que leurs chanteurs mangeoient beaucoup de fèves qui, à ce qu'on prétend, fortifient la voix. (*M. de Caſtillon.*)

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des ſons d'un accord en commençant par un de ces ſons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il ſuit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de ſons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'accord parfait *ut mi ſol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par tierces, & la tonique eſt ſous l'index: par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, & la tonique eſt ſous le dernier: par la troiſième *ſol ut mi*, la quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez *Renverſement.*)

Comme les accords diſſonans ont ordinairement quatre ſons, ils ont auſſi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez *Doigter.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

FACE. La *face* eſt au *renverſement* comme le genre eſt à l'eſpece. Il y a, ſuivant Rameau, dans tout accord une combinaiſon, une *face* directe, primitive, fondamentale dont toutes les autres ne ſont que des renverſemens. Donc tout renverſement eſt une *face*, mais toute *face* n'eſt pas un renverſement.

I. Les ſept modes ou tropes des Grecs étoient ſept *faces* différentes de la même octave. (Voyez *Ariſtox.*, p. 6., *Euclide*, p. 13, ce que déſigne aſſez clairement le mot *trope*, qui ſignifie changement, inverſion, *renverſement.*) Il y avoit donc ſix renverſemens dans ces ſept *faces*; mais que'le étoit l'octave primitive? La première *face*, ſuivant l'ordre des temps, c'étoit l'octave de Pythagore, l'octave dorienne, *mi fa ſol la ſi ut re mi*, parce qu'avant lui le ſyſtême grec étoit renfermé dans les bornes d'une ſeptième, *mi fa ſol la ſi b ut re*. (Voyez *Nichomaque*, p. 9.) La première dans l'ordre ſyſtématique, c'étoit la mixolydienne, *ſi ut re mi fa ſol la ſi*, parce qu'elle commence à l'hypate des hypates, qui eſt au grave la première corde du ſyſtême grec. (Voyez *Euclide*, p. 15.) La première, dans l'ordre de la mélodie, c'étoit l'octave lydienne, *ut re mi fa ſol la ſi ut*, (Voyez *Alypius*, p. 2.) parce qu'outre l'avantage de finir à l'aigu par le limma *ſi ut*, les ſons *fa* & *ſol* forment ſur la tonique une quarte & une quinte conſonnantes; mais la première *face* dans l'ordre de la modulation, dans l'ordre fondamental, dans l'ordre naturel, indiqué par la réſonnance du corps ſonore, c'eſt l'octave hypolydienne, *fa ſol la ſi ut re mi fa*; (Voyez mon art. *Baſſe continue.*) car puiſque *ſi ut re mi* appartient au mode d'*ut*, (Voyez mon art. *Baſſe fondam.*, n°. IV.) *mi fa ſol la* appartient à celui de *fa*. Donc *fa* & *ut* ſont les deux générateurs du chant *mi fa ſol la ſi ut re mi*, & de tous ſes renverſemens. Or *ut* eſt un harmonique de *fa*, un ſon ſubordonné à *fa*; donc *fa* eſt dominant par rapport à *ut*; donc le mode de *fa* eſt dominant par rapport à celui d'*ut*; donc l'octave dominante, primitive, principale, c'eſt l'octave de *fa*, *fa ſol la ſi ut re mi fa*, & ſi on m'objecte la dureté du triton *fa ſi*, j'ajouterai à toutes ces conſéquences, donc l'octave *fa ſol la ſi ut re mi fa* n'eſt pas la formule de l'échelle naturelle, quoiqu'elle ſoit la première des combinaiſons de l'octave diatonique. (Voyez mon art. *Echelle* & *Baſſe fondam*, n°. I.)

II. Les anciens regardoient l'octave comme une preſqu'équiſonnance, c'eſt-à-dire, comme un intervalle preſque auſſi conſonnant que l'uniſſon. (Voyez *Ptolemée*, liv. I, chap. 5.) & de cette homotonie ils en concluoient comme Rameau, qu'un ſon quelconque d'un accord peut être, ſans inconvénient pour l'harmonie, repréſenté par ſes octaves. (Voyez *Ariſtox.*, p. 20, & mon art. *Harmonie*, *Harmonie des Grecs.*) C'eſt pourquoi Ariſtoxène qui ne connoit que deux conſonnances ſimples, la quarte & la quinte, (*Idem.* p. 45.) compte néanmoins huit conſonnances dans l'étendue d'une dix-neuvième, (*Ibidem.* Voyez

auſſi *Euclide*, p. 13.) & ces conſonnances formoient de véritables accords, puiſqu'elles n'étoient pas bornées aux deux ſons de leurs extrêmes, mais qu'elles contenoient ou pouvoient contenir toutes les octaves intermédiaires des deux ſons de la conſonnance ſimple qui en faiſoit la baſſe. Ainſi l'octave étoit tantôt *ut ut*, tantôt *ut fa ut*, tantôt *ut ſol ut*. La douzième étoit *ut ſol*, 1, 3; *ut ut ſol*, 1, 2, 3; *fa ut*, $\frac{1}{3}$, 1; *fa fa ut*, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{3}$, 1; *fa ut ut*, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, 1, &c. (Voyez mon art. *Harmonie*, *Harmonie des Grecs*.

Donc les Grecs connoiſſoient les renverſemens dans les ſyſtêmes & dans les accords, dans la mélodie & dans l'harmonie : obſervation que je ne fais point pour ôter à Rameau l'honneur de cette découverte, mais pour rendre aux anciens la juſtice qui leur eſt due. Si je n'ai pas le mérite d'un Ariſtarque, je me garderai bien au moins de flétrir celui de mon ouvrage par la baſſe jalouſie d'un Zoïle. Je me rappelle avec plaiſir un paſſage de Bémetzrieder, (*Leçons de clavecin*, in-4°. 1771, p. 360) par lequel je vais terminer cet article.

Le philoſophe (DIDEROT.)

« Mais il faut que je vous annonce une autre affliction à laquelle il ſeroit bien extraordinaire que vous échapaſſiez. On n'oblige pas impunément les hommes, on n'obtient pas impunément de la célébrité méritée ou non méritée; mais les peines auxquelles on s'eſt attendu en deviennent moins cuiſantes. Attendez-vous donc qu'au moment où votre ouvrage paroîtra, il ſera dédaigné par des ignorans hors d'état, je ne dis pas de vous entendre, mais de vous lire; que d'autres plus éclairés, mais auſſi jaloux, auſſi méchans, s'occuperont à décrier vos principes qu'ils étudieront ſecrettement pour les montrer à d'autres, & qu'après cette tentative infructueuſe, ils s'épuiſeront en recherches pour vous dépouiller de vos idées, & en faire honneur à quelque ancien, ou à quelque moderne ſur un mot jeté au haſard, dont l'auteur n'aura connu ni la valeur ni la portée.....

Le Maître (M. BÉMETZRIEDER.)

Mais d'où vient cette fureur d'anéantir la gloire d'un inventeur, ou de l'affoiblir en la diſtribuant à ceux qui n'y ont point le moindre droit?

L'Elève, (Mlle. DIDEROT.)

Ce qu'ils y gagnent? de vous enlever votre manteau pour le jeter ſur les épaules d'un homme qui eſt bien loin, ou qui n'eſt plus.

LE PHILOSOPHE.

Ce qu'ils y gagnent? de dépecer le manteau en tant de petits morceaux qu'on n'en puiſſe revêtir perſonne, & qu'on reſte auſſi nud qu'eux. »

Je rapporte avec une pleine ſécurité ces réflexions judicieuſes, dans l'intime conviction où je ſuis qu'elles ne peuvent m'être nullement applicables, ſur-tout par rapport à la théorie des renverſemens qui n'eſt pas une découverte de Rameau, mais une de ſes erreurs la plus oppoſée aux principes & à la pureté de l'harmonie. (Voyez mon art. *Renverſement*.)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FACTEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins. (*J. J. Rouſſeau.*)

FACTURE. *ſ. f.* Ce mot, dans ſa ſignification propre, exprime ſeulement la manière dont un morceau de muſique eſt compoſé. Il s'entend de la conduite ou de la diſpoſition du chant, comme de celle de l'harmonie. On dit une bonne, une mauvaiſe *facture*; mais ſans épithète, ce mot ſe prend toujours en bonne part, comme celui de ſanté. On dit qu'un morceau a de la *facture*, ou qu'il eſt d'une belle *facture*, pour ſignifier que le chant & l'harmonie en ſont diſpoſés avec art. Lorſqu'on dit ſimplement un morceau de *facture*, on n'entend parler ordinairement que d'une harmonie ſavante & recherchée, où l'expreſſion n'eſt comptée pour rien. Une fugue ne peut guères produire un morceau d'expreſſion : c'eſt un morceau de *facture*.

La *facture* d'une pièce de muſique par rapport au chant, exprime l'art avec lequel des motifs, bien choiſis, ſont enchaînés entr'eux, ramenés à propos dans une étendue convenable. Par rapport à l'harmonie, ce mot exprime l'enchaînement heureux & ſavant des modulations, l'emploi des accords les plus inattendus, préſentés ſans dur & ſans crud. Les chœurs de Rameau paſſoient pour être d'une belle *facture*, quoiqu'on pût leur reprocher d'être compoſés d'accords trop ſouvent complets, & d'être mal écrits pour la partie inſtrumentale. Les chœurs de M. Philidor ſont véritablement d'une belle facture; c'étoit auſſi le mérite de ceux de Sacchini. Remarquez que ce mot ne s'applique guères qu'à des morceaux d'enſemble, à des ſymphonies, à des motets, à des fugues, à toutes choſes d'une certaine étendue, d'une conception difficile, & particulièrement conſacrées au contrepoint. Il ſeroit ridicule de parler de la *facture* d'un petit air ou d'une romance.

Pour achever de donner une idée juſte de cette expreſſion, dont on abuſe quelquefois, nous allons citer une lettre tirée d'un journal, en réponſe à la critique que l'on avoit faite de cette locution muſicale, ainſi que de quelques autres.

« Il vient, Monſieur, de me tomber ſous la main une feuille du journal général de France, dans laquelle un anonyme de province accuſe de néologiſme quelques expreſſions que l'on rencontre aſſez ſouvent dans le Mercure, à l'article *concert ſpirituel*. Elles lui paroiſſent fort étranges; peut-être le ſont-elles en effet pour le lieu qu'il habite, ou par rapport à ſes connoiſſances

noiſſances muſicales ; mais comme à coup sûr elles ſont très-familières à tous ceux qui profeſſent ou qui aiment la muſique à Paris, c'eſt plutôt la cauſe générale de la langue que j'ai à défendre, qu'une attaque particulière à ſoutenir.

« Que veut-on dire, dit l'anonyme, par un *motet* » *d'une belle facture ?* Je n'y conçois rien, ſi par » *facture* on entend autre choſe que compoſition ; » mais ſi ces deux mots ſont cenſés équivalens, » pourquoi préférer celui de *facture* qui a un air ſi » étrange pour un motet ? »

A mon tour je ne conçois pas ce que c'eſt que des mots qui ſont *cenſés équivalens*, car il me ſemble que des mots ſont équivalens entr'eux ou ne le ſont pas. Or celui de *facture* n'eſt aſſurément pas l'équivalent de *compoſition*. Le mot de *compoſition* eſt un terme générique qui ſert à exprimer l'art de faire un morceau de muſique à une ou pluſieurs parties ; celui de *facture* s'applique particulièrement aux morceaux d'harmonie, à ceux où l'on a beaucoup employé le contrepoint, où la marche des accords eſt très compliquée. Le mot de *facture* exprime cette recherche. On dira qu'une petite brunette, une romance eſt d'une compoſition agréable, on ne s'aviſera pas de dire qu'elle eſt d'une belle *facture*, parce que l'harmonie en eſt ſimple & facile ; on dira d'un chœur qu'il eſt d'une *belle facture*, parce que l'harmonie en eſt ſavante ; on emploieroit une expreſſion trop vague, ſi l'on diſoit qu'il eſt d'une belle compoſition : tout ouvrage de muſique eſt une compoſition ; mais il y a de la *facture* dans tel morceau, & non dans tel autre. Voilà pourquoi on ne dit pas un *facteur* de motets, puiſque tous les motets ne ſont pas obligés d'avoir de la *facture*.

« J'ai peine à imaginer, continue l'anonyme, un » motet *rempli* de grands effets. Je cherche en vain » comme il peut être rempli de ce qui n'exiſte pas » encore pour lui, & ne peut exiſter que par ſon » exécution ».

On a donc bien tort de dire qu'une tragédie, ou un morceau d'éloquence, ſont remplis de mouvemens, car le mouvement n'eſt ſenſible que lorſqu'on les débite. « Qu'il abonde, dit-il, en traits propres à » produire de grands effets à la bonne heure, mais il » me ſemble que ces effets n'ont rien de réel ſur le » papier du compoſiteur, & avant l'exécution du » motet. »

Ils n'ont rien de réel pour l'anonyme qui, probablement, ne ſait pas lire la muſique, je le crois ; mais un muſicien ſent tous ces effets à la lecture ; il prévoit que ce morceau doit les produire, & c'eſt pour lui comme s'il les entendoit. D'ailleurs, lorſque je rends compte d'un motet, c'eſt que je l'ai entendu exécuter : mes oreilles ont jugé de ſes effets ; & je puis dire, même dans la rigueur d'expreſſion qu'exige l'anonyme, s'il eſt rempli ou non de grands effets.

« L'anonyme dit encore : *chanter d'à-plomb* eſt ſans » doute une expreſſion analogue à celle de *danſer d'à-* » *plomb*, mais cette analogie a échappé à l'examen » que j'ai voulu en faire. »

J'en ſuis fâché. Il me ſemble cependant qu'elle eſt évidente. Un *à-plomb* eſt un inſtrument dont ſe ſervent les maçons pour juger ſi un mur eſt bien perpendiculaire avec le terrein. On a dit enſuite par métaphore, d'un danſeur, qu'il avoit un bel *à-plomb*, parce qu'il retomboit bien droit ſous lui, ſans vaciller, ſans manquer à la préciſion. De l'art de la danſe, cette métaphore a paſſé dans celui du chant. Une voix eſt d'à-plomb, lorſque, élancée dans le cours d'une meſure, elle retombe bien juſte ſur le frappé de la meſure ſuivante ; un joueur d'inſtrument a de l'*à plomb*, lorſque ſon archet bien dirigé fait ſentir la meſure avec la même préciſion. Si la voix, ſi l'archet vacillent & s'égarent, ne préſentent-ils pas à l'imagination un danſeur qui retomberoit à faux ? C'eſt ainſi que les arts, par un échange mutuel des locutions qui leur ſont propres, augmentent le tréſor des langues, & ce ſeroit les appauvrir & les deſſécher, que d'en proſcrire toutes les métaphores qui ne parlent qu'à l'imagination. Il eſt bon ſans doute de s'élever de temps en temps contre le néologiſme, mais il faut prendre garde de porter dans les langues une analyſe trop ſévère ; à force de juſteſſe elles perdroient toute leur grace, les images en ſeroient bannies, & pour éviter les expreſſions haſardées, on n'auroit bientôt plus de quoi s'exprimer.

(*M. Framery.*)

FA FEINT, on appeloit ainſi les notes devant leſquelles on trouvoit un bémol, particulièrement ſi c'étoit un *mi* ou un *ſi*, parce que pour lors la note immédiatement au-deſſous devient comme un *mi*, & que le bémol fait de la note bémoliſée un *fa* ou une note qui n'eſt diſtante de l'inférieure que d'un ſemi-ton majeur, comme le vrai *fa* l'eſt du vrai *mi* ; ainſi *ſi b* eſt un *fa feint* par rapport au *la* qui devient un *mi*.

La même choſe avoit lieu pour les dièſes ; mais avec la différence qu'au lieu qu'en bémoliſant une note elle devient un *fa feint*, c'eſt la note immédiatement au-deſſus qui devient *fa feint* en la dièſant ; ainſi en mettant un × à *fa*, on fait de ce *fa* × un *mi*, & du *ſol* au-deſſus un *fa feint*.

Au reſte, en abandonnant les nuances on a perdu l'uſage du *fa feint*, & c'eſt tant mieux.

(*M. de Caſtilhon.*)

FA LA, mot compoſé du nom de deux notes, & que l'on donne en Angleterre à de petits airs en parties, avec une eſpèce de refrein, où le nom de ces deux notes eſt répété d'une manière inſignifiante & biſarre, comme *fa la la la*, *fa la la la la*, &c. Au reſte ce n'eſt point aux Anglois que cette belle

invention eſt due, comme ils le croient, c'eſt aux Italiens. Le premier recueil publié en Angleterre où il y ait eu des *fa la*, eſt celui que leur célèbre Morley y donna en 1595, & quatre ans auparavant, *Gaſtoldi* ou *Caſtaldi* de Caravage, avoit fait imprimer à Veniſe un recueil de Ballades, *Ballate*, où l'on trouve pluſieurs morceaux avec ce refrein & ce titre. J'en citerai un fort court, mais qui prouvera ce que j'ai dit ailleurs, que cet ancien compoſiteur ne manquoit, pour ſon temps, ni de vivacité ni de grace. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 157.) Le contrepoint de ce *fa la* à cinq parties eſt clair & régulier. On n'y peut reprendre que la note de baſſe, marquée d'une croix +, & ſon harmonie, qui fait entendre le ton de *fa* en ſortant de celui de *ſol*; irrégularité facile à corriger, qui ſans doute alors ne choquoit pas les oreilles, & qui peut-être même aujourd'hui ne les choqueroit pas toutes.

(*M. Ginguené.*)

FANDANGO. *ſ. m.* Très-ancien air de danſe eſpagnole, à trois tems & d'un mouvement aſſez vif. C'eſt l'air favori des Eſpagnols. Ils le danſent, ainſi que les Seguadilles, en s'accompagnant avec des caſtagnettes, qu'ils ont empruntées des Maures & qui plaiſent beaucoup à leurs oreilles, amies de la meſure & du Rhythme. Le *fandango*, eſt ſouvent mêlé de mouvemens & de geſtes qui ont peu de retenue. Les perſonnes bien élevées n'y mettent que de la vivacité ou de la volupté; les autres y mettent de la licence. J'ai déja parlé de cet air à l'article *Eſpagne*.

(*M. Ginguené.*)

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres inſtrumens. La *fanfare* eſt communément à deux deſſus de trompettes accompagnées de tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les troupes de l'europe, les allemandes ſont celles qui ont les meilleurs inſtrumens militaires; auſſi leurs marches & *fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un ſeul trompette qui ſonne juſte, & la nation la plus guerrière de l'Europe a les inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernières guerres, les payſans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous muſiciens nés, ne pouvant croire que des troupes réglées euſſent des inſtrumens ſi faux & ſi détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens!

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet article, comme un grand nombre de ceux de Rouſſeau, n'a plus aujourd'hui d'application. Je doute même que nos inſtrumens militaires ayent jamais été auſſi faux qu'il le dit, & ſurtout qu'il s'en ſoit ſuivi un effet ſi funeſte. Quoiqu'il en ſoit, la muſique militaire des troupes françaiſes, eſt aujourd'hui une des meilleures de l'Europe. Mais il faut convenir que c'eſt aux Allemands que nous en avons la première obligation. Les muſiciens de cette nation, où la muſique inſtrumentale, et ſpécialement les inſtrumens à vent, ſont très cultivés, ont été nos maîtres, & ont ſervi d'abord à compoſer la muſique de nos régimens. Depuis, on a établi pluſieurs écoles où ſe ſont formés des ſujets dans tous les genres. La plus connue à Paris, eſt le dépôt des gardes françaiſes, fondé par le maréchal de Biron & qui fut l'objet de ſes complaiſances & de ſes ſoins juſqu'à ſa mort. Cette pépinière excellente a ſuffi pour fournir des muſiciens non-ſeulement à la plupart de nos régimens, mais encore à ce grand nombre d'orcheſtres qui vient de s'élever avec les nouveaux théâtres enfans de la liberté. Il eſt fâcheux que cette école ſoit détruite, & l'on peut craindre que faute d'une inſtitution ſemblable, nous ne manquions bientôt d'inſtrumens à vent. •

* La muſique militaire ne ſe borne pas à deux trompettes & une timballe. Elle eſt compoſée ordinairement de deux hautbois, deux clarinettes, deux cors & deux baſſons, auxquels on joint quelquefois des cimbales pour augmenter le bruit, & qui ſont aſſez bien en plein air. Cette réunion d'inſtrumens s'appelle je ne ſais pourquoi *harmonie*. (Voyez ce mot.) Cette harmonie qui exécute des marches & toutes ſortes d'airs plutôt encore que des *fanfares*, a paru ſi agréable, que pendant long-tems ce fut la mode de l'employer dans des ſoupers & dans des fêtes. Aujourd'hui, quoique toute la France ſoit ſur le pied militaire, ce genre de muſique paroit moins goûté qu'auparavant.

(*M. Framery.*)

FANFARE. Les ſons étrangers à la gamme du cor & de la trompette, ces ſons qu'on n'obtient ſur ces inſtrumens que par artifice, ne ſont jamais auſſi pleins, auſſi moëlleux, & très-rarement auſſi juſtes que leurs ſons naturels. Il y auroit donc un moyen fort ſimple d'obtenir des marches & des fanfares tout l'effet que le compoſiteur peut en attendre, ce ſeroit de n'y employer abſolument que des harmoniques d'*ut*, c'eſt-à-dire que des ſons de la gamme naturelle. Le jeu en deviendroit beaucoup plus facile, puiſque les commençants ne parviennent qu'avec la plus grande difficulté à faire les ſons empruntés de la gamme moderne, & à éviter les ſons naturels de la trompette & du cor, tels que le *fa* & les deux *la*; l'harmonie en ſeroit beaucoup plus pure, puiſqu'elle ne ſeroit formée que des harmoniques du générateur, c'eſt-à-dire que des élémens du ſon fondamental de ces inſtrumens. (Voyez *inſtrumens*, *inſtrumens à vent*, *harmonie*, *harmonie naturelle*.) Enfin l'effet en ſeroit à volonté plus doux ou plus éclatant, puiſqu'il eſt plus facile de régler le vent dans ces inſtrumens dans la proportion relative aux

harmoniques, que dans celle qui eſt néceſſaire pour produire des ſons étrangers.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FANTAISIE. *ſ. f.* Pièce de muſique inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaiſie*, que le caprice eſt un recueil d'idées ſingulières & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir; au lieu que la *fantaiſie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'inverte en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſitôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le caprice eſt dans l'eſpèce & l'aſſortiment des idées, & la *fantaiſie* dans la promptitude à ſe préſenter. Il ſuit déjà qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaiſie*; car ſitôt qu'elle eſt écrite ou répétée, ce n'eſt plus une *fantaſie*, c'eſt une pièce ordinaire.

(*J. J. Rouſſeau.*)

FANTAISIE. D'après cette diſtinction entre le caprice & la *fantaiſie*, celle-ci quoique non écrite, peut quelquefois n'être qu'un caprice, c'eſt-à-dire n'être qu'un recueil d'idées ſingulières & diſparates; le caprice, qu'il ſoit écrit ou qu'il ne le ſoit pas, doit toujours conſerver ſon titre: en un mot c'eſt la bizarrerie, c'eſt le déſordre qui caractériſe le caprice; c'eſt la création ſubite, c'eſt l'impromptu qui conſtitue la *fantaiſie*. Elle peut être régulière, elle le doit même, ſous peine de devenir un caprice. Une tête folle & déréglée enfante des caprices: une imagination riche & féconde produit des *fantaiſies*. Dans le caprice, on peut délirer de ſang froid; dans la *fantaiſie*, on doit au milieu de l'enthouſiaſme, être maître de ſa marche & régler ſon feu. De la ſingularité dans l'eſprit, de l'habileté ſur un inſtrument, c'eſt tout ce que le caprice exige. La *fantaiſie* riche de chant, d'harmonie & de modulation, embraſſant un champ vaſte, & le parcourant d'un pas libre, mais régulier, ne peut naître que du génie.

Les inſtrumens à touche, l'orgue, le clavecin, le piano-forte, ſont les plus propres à cette ſorte de compoſition, parce que l'harmonie y vient plus abondamment que ſur les autres au ſecours de la mélodie, & qu'on y remplit plus facilement, par l'enchaînement & la ſucceſſion des accords, les vides pendant leſquels l'invention ſe repoſe.

Mais ce qui ne doit être que ſupplément & ſecours, eſt pour un grand nombre de ſoi-diſant improviſateurs, le fond même de leurs prétendues *fantaiſies*. Ces inſtrumens offrent une ſource inépuiſable de combinaiſons & de renverſemens d'harmonie: il eſt aiſé de s'y tracer des routes de modulation neuves & audacieuſes en apparence; & tel tient le clavier pendant une heure, qui paroiſſant créer toujours, n'a pas produit une ſeule idée nouvelle. Mais c'eſt à quoi les vrais connoiſſeurs ne ſe laiſſent pas prendre.

Ici encore, comme dans preſque toutes les autres opérations de l'art muſical, ſe fait ſentir la différence entre l'école Allemande & l'Italienne. En général, un Allemand qui improviſe, qui ſe livre à ſes *fantaiſies*, ſemble ne pas trouver aſſez de touches à faire parler à la fois. Il remplit continuellement toute l'harmonie des accords les plus recherchés & les plus diſſonans; il combine les ſuſpenſions, les ſuppoſitions; il module avec hardieſſe, avec force; il frappe, il affaiſſe le clavier; il emploie tous les jeux, tous les moyens de ſurpriſe que l'inſtrument lui peut fournir. C'eſt un torrent, c'eſt un débordement d'harmonie. Il ne vous laiſſe pas reſpirer, & ne reſpire pas lui-même. Un Italien au contraire, après avoir parcouru, & pour ainſi dire careſſé les touches, en fait jaillir une phraſe de chant; il en tire une ſeconde, de celle-ci une troiſième; il reprend la première, puis les autres tour-à-tour, il les parcourt avec aiſance, il les enchaîne dans des modulations faciles & naturelles. Des batteries légères ou des accords dont il a grand ſoin d'ôter quelques notes, occupent agréablement l'oreille, ſans la diſtraire de la partie du chant; tout à coup cette marche paiſible eſt troublée; à des phraſes douces ou brillantes, ſuccèdent des traits ſombres ou déchirans. Au milieu du déſordre qui paroit naître, on reconnoit cependant quelque trace, quelque ſouvenir des premières intentions. Elles reviennent, elles reparoiſſent peu à peu. Le trouble ceſſe, & l'improviſateur de retour, en quelque ſorte, au lieu d'où il étoit parti, termine au regret de ceux qui l'écoutent, ſa *fantaiſie*, qu'il ne pourroit recommencer; mais à laquelle il en peut faire ſuccéder une autre, qui née d'une première idée toute différente, & conduite avec le même art, par de tout autres chemins, cauſera le même étonnement & le même plaiſir. (*M. Ginguené.*)

* Je crois que l'article de Rouſſeau eſt de ſa part une pure *fantaiſie*. Je n'ai vu nulle part ailleurs la preuve de cette diſtinction qu'il établi entre les mots *fantaiſie* & caprice. On s'amuſoit autrefois à faire beaucoup de caprices ſur le violon en improviſant, & ces caprices étoient comme le dit Rouſſeau, une réunion de traits difficiles & bizarres qui ne formoient point une pièce régulière. On écrivoit quelquefois ces boutades, & nous avons encore les caprices de quelques violons célèbres comme Locatelli &c. Mais on ne ſe rappelle pas que ces maîtres compoſaſſent d'autres morceaux plus ou moins réguliers & appellés *fantaiſies*. On ne voit pas le rapport qu'il pourroit y avoir entre ce mot & la régularité. On improviſe encore aujourd'hui ſur le violon, le clavecin & l'orgue; les voix improviſent dans les chapelles & forment des fugues & d'autres morceaux de contrepoint; rien de tout cela ne s'appelle *fantaiſie*. Les Italiens donnent ce nom aux traits d'un chant original, que les hommes de talent répandent dans leurs compoſitions. (*M. Framery.*)

FARSIA, *epiſtola farſita*, *épitre farſie*. On lit dans une ordonnance d'Eudes de Sully, évêque de Paris de l'an 1198, ſur les réjouiſſances des fêtes de Noël: « *Miſſa ſimiliter cum ceteris horis ordinatè celebrabitur ab*

al'quo prædictorum ; hoc addito quod Epiſtola cum farſiâ *dicetur à duobus in cappis ſericis.* La meſſe ſera pareillement célébrée avec les autres heures par l'un d'eux, ſuivant la rubrique du jour : mais il y aura de plus, deux choriſtes en chappes de ſoie, pour dire *l'épître avec farſe.* » Ces derniers mots ſe trouvent auſſi dans le catalogue des livres Liturgiques que l'on conſervoit à St. Paul de Londres en 1295. Je ne ſais, diſoit Ducange, (*addit. à la fin des ouvrages de Pierre de Blois.*) Ce que veut dire ce mot *farſia.* » Mais les commentateurs de ſon gloſſaire (*édit. de* 1733), & le P. Martenne (*de antiq. eccleſ. diſcipl. in div. offic.*) ont donné ſur ce ſujet au public des notions très-ſatisfaiſantes.

Les épîtres avec *farſe*, ou épîtres *farſies* étoient des cantiques ou complaintes en langage vulgaire, entremêlés de latin, dont on introduiſit l'uſage dans les égliſes de France, lorſque le peuple commença à perdre l'intelligence de la langue latine. On en chantoit dans quelques égliſes aux principales fêtes de l'année, & dans preſque toutes aux fêtes de Noë ; & cet uſage paroît avoir été particulier à la France, comme on peut le conjecturer par ces deux vers tirés des poéſies de Lambert, prieur de St. Vaſt d'Arras, écrites en 1194 ; dans une paraphraſe de l'office de la ſeconde meſſe de Noël :

Lumine multiplici noctis ſolatia præſtant,
Moreque Gallorum carmina nocte tonant.

On ne trouve point de ces *épîtres farſies* dans les miſſels de Paris, parce que les plus anciens de cette capitale ont été, par le malheur des tems, les premiers perdus ou lacérés. L'ordinaire de Soiſſons, écrit ſous l'évêque Névelon I, au douzième ſiècle, porte cette rubrique : *epiſtolam debent cantare tres ſubdiaconi induti ſolemnibus indumentis :* ENTENDEZ TUIT A C'EST SERMON. Les ordinaires de Narbonne & de Châlons, en font auſſi mention. « J'en ai vu, dit l'abbé Le Beuf, (*traité hiſtor. du chant eccléſ.* p. 118), dans quelques anciens livres de la campagne, au diocèſe d'Auxerre; & les regiſtres de la cathédrale rédigés au quinzième ſiècle, ſtatuent ſur la manière dont on devoit chanter celle de St Etienne, à Brioude. L'*épître farſie* du jour de St. Nicolas eſt purement latine. On en chantoit autrefois à Langres, non-ſeulement aux fêtes de Noël, mais encore en d'autres ſolennités, & il y en avoit une pour la fête de St. Blaiſe; moitié latine, moitié françoiſe. » Enfin celle du lendemain de Noël, ſe chantoit autrefois dans toutes les provinces de France. Il n'y a guères plus de ſoixante à ſoixante dix ans qu'on la chantoit encore à Aix en provence, à Rheims, à Troyes, à Dijon. On l'appelloit *les plants de Saint Eſteve ou Eſteule ;* c'eſt-à-dire les complaintes de St. Etienne. On en trouve dans l'ouvrage du P. Martenne, cité ci-deſſus, une qu'il a tirée d'un miſſel manuſcrit de St. Gatien de Tours, de ſix à ſept cens ans.

L'abbé Le Beuf, obſerve que dans les plus anciennes on ne trouve que des rimes maſculines. « Les rimes féminines, dit-il, ne ſe virent chargées de chant que long-temps après, parce que malgré la groſſièreté des tems, on ſentoit que le plain-chant n'alloit pas ſi bien deſſus. » Mais y a-t-il beaucoup d'apparence que des compoſiteurs qui ne reſpectoient la quantité ni dans le françois, ni dans le latin, aient été ſi délicats par rapport à la rime? n'eſt-il pas plus probable que les auteurs de ces premiers noëls ou cantiques françois crurent devoir imiter, autant que la différence des deux langues pouvoit le permettre, le rhythme des hymnes & des proſes rimées, dont toutes les rimes ſont néceſſairement maſculines. Car il eſt certain que la rime fut introduite dans la poëſie latine avant la formation de la langue françoiſe. Les hymnes de S. Ambroiſe en ſont pleines.

Extingue flammas litium,
Aufer calorem noxium,
Confer ſalutem corporum,
Veramque pacem cordium.
Ne mens gravata crimine
Vitæ ſit exul munere
Dùm nil perenne cogitat,
Seſeque culpis illigat, &c.

Nous voyons encore des reſtes de cette imitation des rimes latines dans les noëls que l'on chante dans les égliſes de province, dont la plupart ſont compoſés ſur les airs des hymnes & des proſes de noël & de l'avent. Qu'on examine bien nos plus anciennes poëſies françoiſes, on y verra beaucoup plus de rimes maſculines que de féminines.

Les plus anciennes *épîtres farſies* ſont du quatrième mode, qui étoit beaucoup plus goûté alors des compoſiteurs qu'il ne l'eſt maintenant, témoin le *te deum* & le *gloria in excelſis* des grandes fêtes. Il y en a auſſi du ſeptième; mais la combinaiſon la plus agréable étoit celle des quatrième & huitième mode, qui produiſoit un très-bon effet dans les chants alternatifs ou à deux chœurs. On trouve encore dans les derniers livres de chant de l'ordre de Cîteaux un *credo* ainſi modulé, pour tous les dimanches de l'année.

Un recueil de toutes les *épîtres farſies* qui nous reſtent ſeroit une ſource intariſſable de découvertes relatives à l'ancienne proſodie & aux anciens dialectes de la langue françoiſe. Beaucoup de ces épîtres ont échappé aux recherches du P. Martenne; & probablement à celles de l'abbé le Bœuf; mais ce recueil devient maintenant plus difficile à faire que jamais.

Pour ne rien laiſſer à déſirer dans cet article, j'ai copié dans le *Traité hiſtorique du chant grégorien*, de l'abbé le Bœuf, une de ces épîtres, tirée d'un manuſcrit qu'on peut rapporter au douzième ſiècle, & qui eſt probablement la plus ancienne de toutes celles qui ſe trouvent dans ce ſavant ouvrage. (*Pl. de muſ. fig.* 158.) (*M. l'abbé Feytou.*)

Digitized by Google

FAUCET. (Voyez *Fauſſet.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez *Quarte.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

FAUSSE QUARTE. La quarte conſonnante eſt dans le rapport de 3 à 4. Or les rapports de la gamme harmonique, qui eſt celle du cor & de la trompette, ſont *ut re mi ſol ta ja ſi ut*; 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Donc on a les quartes ſuivantes: *ut ſol*, 8, 11, *re ſol*; 9, 12; *mi ta*; 10, 13; *ſol la*, 11, 14; *ſol ſi*; 12, 15; *ta ut*; 13, 16, dans leſquels la ſeule quarte *re ſol* eſt conſonnante, étant dans le rapport de 9 à 12, ou de 3 à 4. (*M. l'abbé Feytou.*)

FAUSSE-QUINTE *ſ. f.* Intervalle diſſonant, appelé par les Grecs *hemi-diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre degrés diatoniques, ainſi que ceux de la quinte juſte, mais dont l'intervalle eſt moindre d'un ſemi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur, & d'un ſemi-ton majeur & celui de la *fauſſe-quinte* ſeulement d'un ton majeur, d'un ton mineur & de deux ſemi-tons majeurs. Si, ſur nos claviers ordinaires, on diviſe l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fauſſe-quinte* comme *fi fa*, & de l'autre le triton comme *fa fi*: mais ces deux intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des degrés, puiſque le triton n'en a que trois; ni dans la préciſion des rapports, celui de la *fauſſe-quinte* étant de 45 à 64, & celui du triton de 32 à 45.

* De tous les intervalles de trois tons & formant quatre degrés diatoniques, l'intervalle *fi fa*, eſt le ſeul qui ſoit exactement une *fauſſe quinte*, c'eſt-à-dire, qui ſoit dans le rapport de 45 à 64. Par exemple, l'intervalle *ut ſol b* eſt dans celui de 25 à 36. C'eſt que la *fauſſe quinte* n'eſt pas une quinte diminuée d'un ſemi-ton mineur, par dièſe ou par bémol, mais une quinte diminuée d'un ſemi-ton majeur. Cependant on donne le nom de *fauſſe quinte* dans la pratique à tout intervalle de quinte diminuée d'un ſemi-ton, par dièſe ou par bémol. *M. Saremain* (*de Miſſery.*)

L'accord de *fauſſe-quinte* eſt renverſé de l'accord dominant, en mettant la note ſenſible au grave. Voyez au mot *Accord*, comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *fauſſe-quinte* diſſonance, de la *quinte fauſſe*, réputée conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez *Quinte.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Rouſſeau, dans cet article, regarde la *fauſſe quinte* comme une diſſonance, quoiqu'elle ne contienne aucun intervalle de ſeconde; & il a dit (article diſſonnance) *c'eſt une choſe certaine, qu'où il n'y a point de ſeconde, il n'y a point de diſſonnance; & la ſeconde eſt proprement la ſeule diſſonance qu'on puiſſe employer.* Il eſt vrai que dans ce même article, il parle d'une ſeconde *exprimée* ou *ſous-entendue*; mais nous avons remarqué pluſieurs fois que dans un art *d'acouſtique*, et qui ne parle qu'à *l'oreille*, rien ne peut être *ſous-entendu*; que tout ce qui n'eſt pas *exprimé* ne produit aucun effet réel. Rouſſeau dira-t-il que la fauſſe quinte *ſi re fa* eſt diſſonante, parce qu'elle ſuppoſe *ſol* qui eſt le complément de l'accord, et que ce *ſol* formant une ſeconde avec le *fa*, le rend diſſonant, comme étant la corde étrangère à l'accord? mais d'après ce raiſonnement, l'accord parfait *ſol ſi re*, pourroit être une diſſonance, car on ſuppoſeroit le *fa*, qui eſt le complément de l'accord.

La vérité eſt que la fauſſe quinte peut être conſidérée dans notre ſyſtême comme une diſſonance, parce qu'elle contient deux ſemi-tons *ſi* qui tend à monter ſur *ut*, & *fa*, qui tend à monter ſur *mi*. Mais c'eſt cette loi des tendances, appelées *appels*, par M. l'abbé Feytou, d'après Bémetzrieder, qui lui imprime ce caractère. Dans la pratique, aucune des notes de cet accord n'eſt obligée abſolument de ſuivre ce mode de ſalvation. Par exemple, le *ſi*, au lieu de monter ſur *ut*, peut deſcendre ſur un *ſi* bémol. Le *fa* peut reſter à ſa place, et dans le triton renverſé de cet accord, le *fa* & le *ſi* peuvent monter tous deux. (*M. Framery.*)

FAUSSE-QUINTE. rapport du *ſi* au *fa*, dans la gamme moderne, de 15 à $\frac{64}{3}$ ou de 45 à 64; dans la gamme du cor, de 15 à 22.

Rapport du *ſi* au *mi* de la gamme naturelle de *ſol* de 15 à 21, ou de 5 à 7.

La fauſſe-quinte des modernes eſt donc moins conſonante que les deux autres, puiſque ſon rapport eſt plus compliqué. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. 1.)

Le *fa* des modernes n'étant point harmonique d'*ut*, (Voyez *ib dem.*) leur intervalle *ſi fa*, de 45 à 64, appartient au mode de *fa*; le *fa* du cor étant harmonique d'*ut*, l'intervalle *ſi fa* de 15 à 22 appartient au mode d'*ut*; mais les nombres 15 & 21 étant des multiples de 3, leſſons *ſi* & *mi*, 15 & 21 ſont harmoniques de *ſol* 3. (Voyez mon article *Fondamental.*)

Dans tout mode mineur, la tierce, la ſixte & la ſeptième ſont mineures, au moins en deſcendant. Or, la ſixte mineure de la tonique eſt quinte fauſſe de la ſeconde ou ſutonique. Donc la force de la modulation peut occaſionner l'emploi de la quinte fauſſe ſur la ſeconde note du ton, lorſque la ſixte mineure procède ou ſuit immédiatement l'accord porté par cette ſeconde. C'eſt ainſi qu'il faut entendre ce que dit Rouſſeau de la quinte fauſſe, article *Quinte*, dans lequel il faut lire: « Telle eſt

oreille. Pour les inſtrumens, quand les tons en ſont *faux*, c'eſt que l'inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La *fauſſeté* de la voix vient de la foibleſſe ou de la molleſſe de l'organe. Quand un chanteur a la voix trop foible, ou il n'arrive pas juſqu'au ton, & alors il ſe trouve au-deſſous; ou pour y arriver il la force, il la jette, & alors il ſe trouve ſouvent trop haut. Si ſon organe manque de ſerme, s'il eſt flexible au point d'en être lâche, il ne produit jamais que des ſons vacillans, qui ne reſtent jamais au juſte degré déſiré par l'oreille. Je crois auſſi qu'il y a des voix naturellement *fauſſes*, comme des cordes et des tuyaux, parce qu'elles ne ſont pas diſpoſées dans les proportions harmoniques.

Il y a auſſi des oreilles *fauſſes*, & ſans doute par cette raiſon. Les perſonnes qui ſont affligées de ce défaut, non-ſeulement ne chantent pas juſte, mais encore elles détonnent, ce qui eſt tout autre choſe. (Voyez *Détonner.*) (*M. Framery.*)

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des diſſonances proprement dites, ſoit parce que les conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez *Accord faux.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau dit ici tout le contraire de ce qu'il a dit au mot *accord faux*, auquel pourtant il renvoie, il y dit : qu'*accord faux* eſt *celui dont les ſons ſont mal accordés & ne gardent pas entre eux la juſteſſe des des intervalles.* Cette définition eſt la ſeule juſte. (*M. Framery.*)

FAUX-BOURDON. *ſ. m.* Muſique à pluſieurs parties, mais ſimple & ſans meſure, dont les notes ſont preſque toutes égales, & dont l'harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la pſalmodie des catholiques romains chantée à pluſieurs parties. Le chant de nos pſeaumes à quatre parties, peut auſſi paſſer pour une eſpèce de *faux-bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité. (*J. J. Rouſſeau.*)

FAUX-BOURDON. * Les Italiens appellent *faux-bourdon*, *falſo-bordone*, une marche d'harmonie qui procède par pluſieurs ſixtes de ſuite, en faiſant entendre pluſieurs quartes dans les parties ſupérieures, parce que la troiſième de ces parties forme des tierces avec la baſſe. (Voyez *Planches de muſique*, *fig.* 159.)

Remarquez que dans l'exemple cité, les compoſiteurs du dernier ſiècle, & du commencement de celui-ci, auroient déſapprouvé le paſſage *fi la*, du

A B

ſecond deſſus, contre le *ſol fa* de la baſſe, à cauſe de la fauſſe-relation entre le *ſi* naturel & le *fa* qui forment un triton; ils auroient exigé un bémol ſur le *ſi*. (Voyez *Fauſſe-relation* au mot *Relation.*) Aujourd'hui on s'eſt débarraſſé de ces puériles entraves & l'oreille s'en trouve fort bien. (*M. Framery.*)

FAUX-BOURDON. On entendoit encore par *faux-bourdon*. 1°. Un chant compoſé de notes à l'uniſſon pendant la valeur d'une maxime, enſorte que pendant le temps de la tenue de la maxime on chantoit autant de ſyllabes qu'il y avoit de notes à l'uniſſon; & comme la maxime contient huit ſemibrèves; les uns vouloient qu'on ne fit paſſer que huit ſyllabes ſous la maxime, mais d'autres en faiſoient paſſer davantage.

2°. Une compoſition qui n'étoit qu'une ſuite d'accords de ſixte, en ſorte que la partie mitoyenne fit des tierces contre la baſſe, & des quartes contre le deſſus, dans ce ſens, le *faux-bourdon* & la catachrèſe ſont une même choſe. On appeloit cet eſpèce de chant *faux-bourdon*, parce que la véritable baſſe manque, ou du moins ſe trouve dans le deſſus.

3°. Enfin, un contre-point formé au-deſſus & au-deſſous d'un ſujet donné, en ſorte que le tout fit un chant à trois parties, dont le ſujet occupoit le milieu. (*M. de Caſtilhon*)

FEINTE. *ſ. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièſe ou par un bémol. C'eſt proprement le nom commun & générique du dièſe & du bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : les plus grands ennemis ſont toujours les puriſtes.

On appeloit auſſi *feintes* les touches chromatiques du clavier; que nous appelons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au ravalement. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Toutes ces applications du mot *feinte* ne ſont plus d'uſage aujourd'hui que tous les clavecins & forte-pianos ſont à grand ravalement. On n'entend pas bien ce qui fait tant regretter à Rouſſeau que le mot *feinte* n'exprime plus l'altération accidentelle d'une note par un bémol ou par un dièse. On aura ſans doute renoncé à ce mot, en s'apercevant qu'il n'exprimoit aucune idée juſte. Un dièse qui annonce une modulation réelle n'eſt point une *feinte*; on auroit pu tout au plus appeler ainſi un dièse ou un bémol, qui détruits ſur le champ par un paſſage chromatique annonceroient une modulation qui n'auroit pas lieu véritablement.

Digitized by Google

On appelle aujourd'hui *feintes* d'harmonie, de certains paſſages qui font croire que l'on va paſſer dans une modulation, et qui en préſentent ſubitement une autre. Telles ſont les cadences rompues qui font entendre la ſixte au-deſſus de la tonique que l'on attendoit. Les cadences interrompues, &c.

On appelle cadence *feinte*, celle dont la dernière note, au lieu de porter l'accord parfait attendu par l'oreille, porte un ſeptième, & pourſuit la marche de l'harmonie, au lieu de s'arrêter.

(*M. Framery.*)

FERMATA. Terme italien, qui n'eſt pas encore paſſé dans notre langue muſicale. C'eſt la même choſe que la couronne, ou le point d'*arrêt*; c'eſt la note marquée de ce ſigne 𝄐, ſur laquelle on veut indiquer une ſuſpenſion, ou un ſilence qui doit être prolongé à volonté. Ce mot vient du verbe italien, *fermare*, qui ſignifie arrêter. (Voyez *couronne*, *point d'arrêt.*) (*M. Framery.*)

FESTE. *ſ. f.* Divertiſſement de chant & de danſe qu'on introduit dans un acte d'opera, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'opera même eſt ennuyeux. Dans un drame intéreſſant & bien conduit, il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'opera entre les mots de *fête* & de *divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, & le ſecond aux ballets. (*J. J. Rouſſeau.*)

FÊTE. Dans les tragédies en muſique, on ne ſe fait plus une loi de placer une *fête* à chaque acte, ni d'y joindre enſemble le chant et la danſe. Non-ſeulement les *fêtes* doivent être naturellement amenées, elles doivent même être néceſſaires à l'action. Elles peuvent la ſuſpendre encore, mais elles ne doivent plus l'interrompre. Il faut que la danſe, et quelquefois les chants meſurés et les chœurs y continuent épiſodiquement, et ſous une autre forme, l'action commencée par la déclamation notée & les chants paſſionnés.

Il arrive même que ces *fêtes* placées ſous les yeux des principaux perſonnages, donnent à leur ſituation, à leur caractère, tel développement dramatique qu'il ſeroit impoſſible d'y donner autrement au même degré.

La *fête* paſtorale dont Roland eſt témoin au troiſième acte de l'opéra de ce nom, les ſonges d'Atys, la *fête* publique qui dans l'opéra d'Alceſte arrache des larmes à cette reine infortunée, la danſe des Scythes autour d'Oreſte & de Pylade dans Iphigénie en Tauride, voilà des *fêtes* qui ſont loin ſans doute d'interrompre & de refroidir l'action: voilà les modèles dont il faut, en traçant le plan d'un opera, ſe rapprocher autant qu'il eſt poſſible. Lorſqu'on s'en éloigne, lorſqu'on ne fait plus qu'amener ſans néceſſité des danſeurs & des chanteurs ſur la ſcène, on eſt d'autant plus coupable, que n'étant pas maintenant forcé comme autrefois, de placer bien ou mal une *fête* dans chaque acte, ne l'étant plus même d'en introduire dans tout un opera, on n'a plus aucune excuſe. (Voyez les mots *ballet*, *divertiſſement*, *entrée.*

(*M. Ginguené.*)

FI. Syllabe avec laquelle quelques muſiciens ſolfient le *ſi* dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroit aſſez bien entendu. (Voyez *Solfier.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Ce changement véritablement néceſſaire, n'exiſte pas. Aucun muſicien ne ſolfie avec les ſyllabes *fi* & *ma* au lieu du *mi* bémol & du *fa* dièse. Il faudroit ſans doute que le choix de ces ſyllabes ne fût pas fait arbitrairement et tint à un ſyſtême; mais il n'en eſt pas moins vrai qu'un *fa* dièse n'étant pas la même choſe qu'un *fa* naturel, ne devroit pas porter le même nom. (Voyez *bocediſatio.*) (*M. Framery.*)

FIDES, & au génitif FIDIS. Suivant Feſtus, c'étoit une eſpèce de Cythare ainſi nommée, parce que *tantùm inter ſe chordæ ejus, quantùm inter ſe homines, concordabant.* S'il faut juger des tems reculés par les nôtres, cet inſtrument devoit être bien diſcordant.

(M. *de Caſtillon.*)

FIDICULA; petit inſtrument à cordes ſemblable au *fides.* (Voyez ci-deſſus FIDES.)

(*M. de Caſtillon.*)

FIGURA BOMBILANS. C'étoit dans la muſique des XV, XVI & XVIIe ſiècles, une figure toute compoſée de *bombi.* Cette eſpèce de figure n'étoit pas praticable dans la muſique vocale.

(*M. de Caſtillon.*)

FIGURA CORTA. On appelloit *figura corta* généralement toute figure compoſée de trois notes, dont l'une valoit autant que les deux autres. La note la plus longue pouvoit être au commencement de la figure; elle pouvoit être au milieu, ce qui eſt très-rare; enfin elle pouvoit être à la fin.

La *figura corta* pouvoit être monotone, ou reſter toujours ſur le même ton comme le *bombo.* (Voyez BOMBO; mais cette figure étoit peu d'uſage dans la muſique vocale.)

Elle pouvoit être diatonique; alors les trois notes ſe ſuivoient diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſoit en faiſant tous les deux.

La *figura corta* pouvoit encore aller par ſaut; alors elle en faiſoit deux, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſoit en montant d'abord & redeſcendant après, ou à rebours.

Enfin elle étoit mêlée, allant en partie diatoniquement & en parties par ſauts. (*M. de Caſtillon.*)

FIGURA

FIGURA SOSPIRANS. Ce n'étoit rien autre qu'une *figura corta*. (Voyez ce mot ci-deſſus), qui au lieu de commencer par une note valant ſeule autant que les deux autres, commençoit par une pauſe de la moitié de la valeur de cette note. Cette figure tiroit ſon nom du ſoupir qui la précédoit. (*M. de Caſtilhon.*)

FIGURE. Les muſiciens appel'oient & appellent encore ſouvent *figure*, un aſſemblage de notes qui réſulte de la décompoſition d'une note longue en pluſieurs de moindre valeur, dont les unes entrent dans l'harmonie de la note longue, les autres non. Dans les XV, XVI & XVIIe ſiècles & même au commencement de celui-ci, que la muſique n'étoit pas encore auſſi variée qu'elle l'eſt actuellement, on avoit donné un nom à chaque ſorte de figure, & on les avoit diviſées en général:

1°. En figures réſonnantes.

2°. En figures ſilencieuſes.

La figure réſonnante ſe ſubdiviſoit encore:

1°. En figure ſimple.

2°. En figure compoſée.

La figure ſimple étoit une figure iſolée, qui n'étoit ni précédée, ni ſuivie d'aucune autre ſorte de figure.

La figure compoſée étoit, ou précédée ou ſuivie, ou précédée & ſuivie d'autres figures.

La figure ſimple étoit de pluſieurs ſortes:

1°. Les figures ſimples diatoniques.

2°. La figure ſimple monotone, ou qui reſtoit ſur le même ton.

3°. La figure ſimple allant par ſauts.

4°. Les figures ſimples mêlées des trois précédentes.

5°. Les figures ſimples ſurnommées *flottantes* ou *ondoyantes*, ou même *tremblantes*; car, comme j'ai tiré cet article d'un ouvrage Allemand, intitulé *muſica modulatoria vocalis*, compoſé en 1678, par un habile muſicien nommé *Printz*, j'ai traduit les mots Allemands comme j'ai pu: quant aux mots latins & italiens, je les ai preſque tous conſervés.

Les figures ſimples diatoniques étoient:

1°. L'accent.

2°. Le tremolo.

3°. Le grouppe.

4°. Le circolo mezzo.

5°. La tirade de la première ſorte, ou tirata mezza. (Voyez ces mots.) S'il n'y avoit qu'une figure monotone, on l'appelloit *bombo*. Quant à la muſique vocale, on ne ſe ſervoit point du *bombo*, du moins l'eſpèce du *bombo* qui étoit en uſage, n'étoit que le trillo, dont nous parlerons plus bas.

Les figures ſimples qui alloient par ſauts, étoient:

1°. Le ſaut ſimple, *ſalto ſemplice*.

2°. Les ſauts compoſés, *ſalti compoſti*.

Les figures ſimples mêlées des trois précédentes, ſe réduiſoient à trois.

1°. La *figura corta*.

2°. La *meſſauza*.

3°. La *figura ſuſpirans*. voyez FIGURA CORTA, MESSAUZA & FIGURA SUSPIRANS.

Il n'y avoit que deux figures flottantes:

1°. Le trillo.

2°. Le trilletto.

Les figures compoſées étoient encore ſubdiviſées:

1°. En figures parcourant pluſieurs notes.

2°. En figures flottantes.

3°. Enfin, en figures mêlées.

Les figures parcourant pluſieurs notes, étoient:

1°. Le *circolo*.

2°. Toutes ſortes de tirades, hors la *tirata mezza*.

3°. La *figura bombilans*.

4°. Le paſſage.

Il n'y avoit qu'une figure compoſée flottante; le *tremamento longo*.

La figure compoſée mêlée ſe réduiſoit auſſi à une ſeule, la *miſti. hanza compoſta*.

Quant aux figures ſilencieuſes, il n'y en avoit qu'une qu'on appelloit pauſe.

On appelle encore aujourd'hui figure en muſique, un certain nombre de notes qui forment, pour ainſi dire, un ſens muſical; mais moins marqué que celui de la phraſe, qui eſt elle-même compoſée de figures, comme celle-ci l'eſt de notes. Il eſt clair que pour bien lire la muſique, il faut ſavoir préciſément où commence & finit chaque figure, afin de marquer par ſon jeu, ce commencement & cette fin; ſans cela l'exécution devient froide & traînante. (*M. de Caſtilhon.*)

FIGURE. *ſ. f.* Ce ſont en général tous les ſignes uſités dans la muſique, pour marquer les ſons, leur durée, les pauſes &c. Originairement on ne ſe ſervoit que de points pour exprimer les ſons, & leur durée étoit égale, comme dans le plain-chant, & c'eſt delà que vient le mot contre-point. Vers l'an 1353, Jean de Murs, ou de Meurs, ou de Muris, inventa dit-on des *figures* pour marquer les différentes valeurs de notes, & c'eſt proprement ce qu'on appelle *figure*; en

Italien *figura*. Cependant le père Jumilhac, dans un ouvrage sur le chant ecclésiastique, intitulé *la science & la pratique du plain-chant*, &c. Paris 1673, lui conteste le mérite de son invention. Voici comme il s'exprime dans le chapitre IVe de la troisième partie, page 120.

« L'invention de cette variété de figures, & de leurs » valeurs est communément attribuée à Jean de Murs » docteur de Paris, qui vivoit vers l'an 1330, ainsi » qu'il se voit par un manuscrit de sa théorie, qui est » dans la bibliothèque de St. Victor de Paris, & par » ce que Gassendi en a écrit. Néanmoins il est beau- » coup plus vra semblable qu'il n'en a pas tant été » l'auteur, que le collecteur & le compilateur, qui le » premier a le plus amplement & le plus méthodique- » ment laissé par écrit, ce qui se pratiquoit de son » tems dans la musique touchant la valeur des notes, » & la *perfection* ou *l'imperfection* de leurs tems, ainsi » qu'il paroit par les termes dont il use, en expliquant » ces choses dans la théorie de sa musique, dans la- » quelle il ne traite que des proportions qu'ont les » sons, étant comparés les uns aux autres, & que pour » cet effet il divise en trois parties. Dans la première » il parle des proportions des nombres en général, » dans la seconde des proportions des consonnances » & des intervalles, & dans la troisième des propor- » tions de la durée ou du tems de ces mêmes sons, & » des signes ou notes avec lesquels *on avoit coutume* » *de les marquer*. De sorte qu'avant le siècle de Jean » de Murs, il y avoit variété non-seulement dans les » tems & la mesure des sons, mais aussi dans les signes » ou notes qui en marquoient la valeur. »

Ce qui ajoûte à cette preuve, c'est qu'en parlant de la propriété des *figures* par rapport aux modes des tems, il rejette le sentiment de ceux qui disoient le contraire de ce qu'il établit. Il n'auroit eu personne d'un sentiment opposé au sien, s'il avoit créé l'objet dont il traite. Voici son passage :

FIGURA *est representatio vocis in aliquo modorum ordinata; & per hoc patet, quod signare figuræ debent modos, et non è contrà; licet quidam posuerint quod figura est representatio vocis secundum suum modum.* (Joan. de Muris in musica theoriam.)

Ce mot exprime aussi plus particulièrement cette variété de valeurs, d'où nait l'agrément & le charme de la mélodie, & c'est delà que viennent les mots chant *figuré*, accompagnement *figuré*, &c.

Les pauses, les silences s'appellent *figures* muettes, *figure muta*. (*M. Framery.*)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes, comme dans ce mot *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur (Voyez *basse-figurée*) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez *Harmonie figurée* & *Supposition.*) (*J. J. Rousseau.*)

* Voyez aussi au mot accompagnement, mon article Accompagnement *figuré*.
(*M. Framery.*)

FIGURER. *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une; c'est faire des doubles, des variations; c'est ajouter des notes au chant, de quelque manière que ce soit : enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voyez *Double*, *Fleurtis*, *Harmonie-figurée.*) (*J. J. Rousseau.*)

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *filer* un son : la première en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille : la seconde en le renforçant, ce qui est plus usité dans les passages & roulades. La première manière demande plus de justesse, & les Italiens la préfèrent; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.
(*J. J. Rousseau.*)

* En Italie comme en France, on distingue soigneusement ce que Rousseau confond ici. Soutenir un son n'est pas la même chose que le *filer*. On soutient un son dans les tenues, au milieu des *rinforzando* d'orchestre. On le *file* dans les points d'arrêt, lorsque la voix s'entend seule & sans accompagnement. Dans ce cas, les Italiens, contre l'opinion de Rousseau, aiment non-seulement que les sons soient renforcés par gradations, mais qu'ils soient alternativement enflés, diminués, & produisent diverses ondulations aussi long-temps que l'haleine peut le permettre. En cela, les Français commencent à les imiter. On *file* les sons quelquefois même lorsque l'accompagnement travaille, mais dans les *piano*. Si l'orchestre joue fort, un chanteur habile quitte le son pour reprendre haleine, en tenant toujours la bouche ouverte, comme si le son continuoit. Il ne le reprend qu'au moment où le *forte* est prêt de finir. C'est alors qu'il le *file* ou qu'il emploie son haleine à former différentes broderies. Il n'est donc pas vrai de dire que les Français aiment mieux les sons *filés*, & les Italiens les sons *soutenus*. (*M. Framery.*)

FILER *un son*. Remaquons en passant que *filer* des sons à la françoise, & sur-tout sur la voyelle *a*, est un excellent moyen de fortifier sa voix, & d'augmenter même son étendue. (*M. de Castillon.*)

FIN. *f. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez *Rondeau.*)

On n'emploie plus guères ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez *Point-final.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

FINAL, ALE, *adj.* Ce mot a, en muſique, la même attribution qu'en grammaire; il ſignifie la choſe qui finit, par laquelle on veut finir. Ainſi, on appelle point *final*, le ſigne qui indique la fin d'un morceau; cadence *finale*, celle qui termine une pièce de muſique, ou au moins l'une des parties de cette pièce. Mais l'adjectif *final* ſe prend auſſi quelquefois ſubſtantivement, & alors il varie de genre ſuivant ſa différente acception, ſuivant celle du ſubſtantif auquel il s'applique, & que l'on ſous-entend par ellypſe. Ainſi, *final*, au maſculin, un *final*, ſignifie une choſe, & une *finale* en ſignifie une autre tout-à-fait différente: c'eſt ce que nous démontrerons avec plus d'étendue, après avoir fait connaître ce que c'eſt qu'un *final*.

(*M. Framery.*)

FINAL, *ſ. m.* C'eſt *un morceau* de muſique, compoſé de pluſieurs ſcènes ſucceſſives, exécutées par un certain nombre de perſonnages, & par lequel finit ordinairement chaque acte des opera-bouffons modernes.

Les opera bouffons ne datent pas de plus loin que du commencement de ce ſiècle, ainſi que nous l'avons dit à ce mot. On commença par des intermèdes à deux voix, et alors chaque partie ou chaque acte ſe terminoit par un duo; on en fit à quatre & à cinq voix, & le *morceau final* étoit un *quatuor*, un *quinque*; car le poëte, pour fournir des effets de muſique au compoſiteur, avoit toujours ſoin de ramener tous ſes perſonnages en ſcène à la fin de chaque acte. Il en fut de même pour les *burlettes* à ſept voix.

Avec deux ou trois perſonnages, il n'avoit guère été poſſible que la ſituation changeât, & que le compoſiteur pût varier ſes mouvemens; mais dès qu'ils furent en plus grand nombre, on ne négligea pas cette idée heureuſe. Le morceau commence par un monologue ou par un duo; un troiſième interlocuteur paroit, & un nouveau ſentiment s'introduit par ſa préſence. Ceux qui lui ſuccèdent amènent autant d'incidens, juſqu'à ce qu'enfin tous ceux qui prennent part à l'action ſe trouvant réunis, le compoſiteur peut déployer toutes les richeſſes de l'harmonie, & produire ces effets qu'on n'obtient guère qu'avec un grand nombre de voix.

Depuis quelques années on a eſſayé en France de faire dans l'opera-comique, des *finals* à l'italienne; mais on ne paroit pas avoir encore atteint le point de perfection, & cela vient de l'attachement que nous avons pour les vraiſemblances théâtrales, que nous préférons toujours à tout. On ne peut pas ſe diſſimuler que ces ſcènes ſucceſſives & néceſſairement courtes, employées par les Italiens, qui n'y regardent pas de ſi près, peuvent rarement être amenées d'une manière naturelle; qu'il eſt également difficile, dans un grand nombre d'actions dramatiques, de réunir tous les perſonnages avant le dénouement. Souvent la ſeule arrivée de l'un d'eux ſuffiroit pour faire écrouler toute l'intrigue, & c'eſt à quoi nous ne manquons pas d'avoir égard.

Or ſi vous ne terminez pas votre *final* avec un grand nombre de perſonnages, vous ne pourrez produire les grands effets que l'on exige de ce genre de morceau. Le premier *final* du *roi Théodore*, quoique ce ſoit un chef-d'œuvre, fournit la preuve de ce j'avance ici. A la fin, chaque perſonnage défile l'un après l'autre; il ne reſte plus en ſcène que Taddée, qui achève l'acte par un trait comique, & qui fait beaucoup rire, mais c'eſt l'acteur ou le poëte qui en ont tout l'honneur. Ce n'eſt plus que par ſouvenir que le muſicien qui s'eſt ſacrifié obtient l'enthouſiaſme qu'il mérite. Il eſt vrai que dans le *final* que je cite, Paiſiello ne s'eſt point oublié: il a eu grand ſoin de faire précéder cette dernière ſcène d'une *Strette*, la plus belle, peut-être, qui ait été jamais imaginée, (On va ſavoir ce que c'eſt qu'une Strette) & il a pu jouir de tout l'effet qu'elle a produit; mais enfin elle ne termine pas l'acte, elle ne donne pas ce *coup de fouet*, (Voyez *fouet.*) qui excite les bravos, les applaudiſſemens, ce fanatiſme, dont les compoſiteurs ſont ſi jaloux.

L'inconvénient qui réſulte de l'autre reproche fait aux *finals* françois, celui de ne pas aſſez multiplier les ſcènes, eſt un défaut de variété. Si tous vos perſonnages ſont raſſemblés au moment où le *final* commence, la ſituation ſera preſque néceſſairement toujours la même, puiſqu'aucun incident ne viendra la changer. Vous n'aurez donc à exprimer qu'un petit nombre de ſentimens divers.

Ce n'eſt pas que les Italiens n'abuſent auſſi quelquefois de cette variété même. En commençant leurs *finals* trop tôt, en multipliant les ſcènes, pour les diverſifier, ils ne produiſent ſouvent qu'un papillotage d'allées & de venues ſans motif, ſans intérêt, et le morceau devient d'une longueur que des oreilles françoiſes ne ſauroient ſupporter.

Il s'agit donc, pour faire un bon *final*, de ſaiſir le point juſte d'une durée convenable, tant pour chaque ſcène en particulier, que pour la totalité du morceau. Il faut établir, autant qu'il eſt poſſible, de l'oppoſition entre les divers mouvemens; qu'à un ſentiment de tendreſſe, ſuccède une gaité vive, ou quelqu'autre paſſion marquée; que les mouvemens à trois, à quatre, à ſept voix ſoient adroitement entremêlés; que le rhythme des paroles, que celui de la muſique, que la meſure, les tons, les modes changent fréquemment, ſans pourtant porter ce précepte à l'excès; la variété des poſitions et des ſentimens

doit, à cet égard, ſervir de guide. On a remarqué que les Italiens, qu'on n'accuſe pas de trop moduler, réſervent pour ces ſortes de morceaux les paſſages ſavans d'un ton à l'autre; leur étendue ſe prête volontiers à ces enchaînemens de modulations.

Un final doit contenir au moins une *ſtrette*; c'eſt par-là qu'ils finiſſent ordinairement. Une ſtrette eſt un morceau où toutes les voix chantent enſemble, ſoit ſyllabiquement, ſoit par imitation & en contre-point figuré, mais toujours d'un mouvement vif & ſerré, d'où lui vient le mot de ſtrette, en italien *ſtretta, étroite, ſerrée.* C'eſt-là que le compoſiteur déploie tout ce qu'il ſait d'harmonie; c'eſt-là qu'il réunit tout ce qu'il connoit de moyens propres à faire de l'effet. Le poëte le ſeconde autant qu'il peut, en lui fourniſſant des tableaux, des comparaiſons nouvelles. Ce ſont le plus ſouvent des objets phyſiques qu'il lui donne à peindre. Les perſonnages qu'il qu'il a eu ſoin de mettre dans l'embarras & la confuſion, diſent qu'ils ſont comme un vaiſſeau battu par la tempête, comme une forêt agitée par le ſifflement des vents, ou bien ils ſont comme une forge où battent une infinité de marteaux, ou comme une girouette qui tourne à tous les vents, &c. On ſent que la ſource bornée de ces comparaiſons, peu naturelles dans des momens paſſionnés, doit être bientôt épuiſée; mais c'eſt au muſicien à imaginer des manières nouvelles de les rendre. Nous ne les propoſerons point aux poëtes & aux compoſiteurs françois. Ils ſauront trouver dans la paſſion même des reſſources plus fécondes, & ſans doute on peut produire de grands effets ſans avoir recours à ces lieux communs.

Juſqu'ici l'opera-bouffon eſt le ſeul genre qui ait paru ſuſceptible d'admettre des *finals*; au moins l'opera ſerieux n'en offre encore aucun exemple en Italie. En voici les raiſons. Le ſtyle ſérieux ne ſauroit être, à beaucoup près, auſſi varié que le ſtyle comique, & l'étendue que doivent avoir les *finals* pour produire un certain effet, exige impérieuſement cette variété. Cette ſucceſſion rapide de ſcènes & d'incidens paroît incompatible avec la dignité tragique; auſſi voit-on dans quelques opera italiens, des morceaux d'enſemble à cinq & même à ſept voix, mais ce ne ſont pas des *finals*; au moins ils n'en ont pas la forme, puiſque les mêmes perſonnages y ſont du commencement à la fin, ſans changer de ſituation.

Une raiſon plus forte, c'eſt que les *finals* ſont particulièrement conſacrés aux grands effets, & que ces effets s'obtiennent moins des voix que de l'orcheſtre. Or, l'opera ſérieux eſt le vrai domaine des chanteurs; ils y veulent briller excluſivement. Ils ne ſouffriroient pas que le chant pût jamais être ſacrifié à la ſymphonie, & c'eſt ce qui arrive ſouvent dans les *finals.* Il y a encore pour les Italiens une raiſon ſans réplique, c'eſt que leurs opera ſérieux n'admettent point de voix de baſſe-taille, & qu'on ne peut, ſans cela, concevoir un morceau d'un véritable effet.

Pour nous, qui n'avons pas les mêmes difficultés à vaincre, nous qui avons d'excellens orcheſtres & très-peu de bons chanteurs, pourquoi n'eſſayerions-nous pas dans le genre ſérieux des *finals*, ſemblables pour la forme à ceux de l'opera-bouffon italien, c'eſt-à-dire, compoſés de pluſieurs ſcènes ſucceſſives, & terminés par l'enſemble d'un grand nombre de voix? Il ſuffiroit, pour conſerver la dignité du genre, que ces ſcènes ne fuſſent pas trop nombreuſes, ni les allées & venues trop multipliées, les nuances des paſſions diverſes, dont la tragédie même eſt ſuſceptible, feroient une ſource aſſez féconde de variété.

Je vais maintenant déduire les motifs qui m'ont engagé à donner le genre maſculin au mot *final*, lorſqu'il exprime *le* morceau deſtiné à terminer un acte. Je dois m'en juſtifier auprès de ceux qui, ne connoiſſant il y a douze ou quinze ans, ni le mot ni la choſe, s'aviſèrent d'appeler cette eſpèce de morceau *une finale*, uniquement parce qu'ils avoient l'habitude d'appeller *une finale* tout ce qui ſert à finir.

Lorſque les bouffons italiens vinrent à Paris, en 1753, ils n'apportèrent que des intermèdes à deux & à trois voix: les *finals* n'exiſtoient pas encore, ni pour l'Italie, ni pour nous. Lorſqu'ils y revinrent en 1778, la troupe étoit complette; ils exécutèrent des opera à ſept, & par conſéquent des *finals* Le public les entendit avec un grand plaiſir, mais ſans ſavoir ſi le morceau, ou la réunion de morceaux qui terminoit chaque acte avoit un nom particulier. On donna entre autres, *Il Curioſo Indiſcreto* (autant que je puis m'en ſouvenir) opera d'Anfoſſi, dans lequel il trouvoit un *final* foible & ſans effet. On imagina d'y en ſubſtituer un autre, & le directeur, qui n'en ſavoit pas d'avantage, fit afficher le lendemain, que tel jour on redonneroit Il Curioſo Indiſcreto, *avec la ſuperbe finale de Paiſiello.* De ce moment, les gens auſſi peu inſtruits que ce directeur, crurent qu'il falloit dire *une finale*, comme l'avoit dit l'affiche.

Si l'analyſe des locutions de la langue françoiſe ne s'y refuſoit pas, ou ſi ſeulement ce mot n'offroit aucune équivoque, & que ſon genre pût être indifférent, je ne balancerois pas à me conformer à un uſage que l'aſſentiment du plus grand nombre a, pour ainſi dire conſacré. Mais le mot *final* au ſéminin, *une finale*, ſignifie déjà la dernière note d'un morceau de muſique, la tonique, la note par laquelle on doit *finir.* Il ſignifie encore la dernière cadence, celle qui termine au moins une partie de ce morceau; & vous voulez encore nommer *une finale*, ce morceau compoſé de pluſieurs ſcènes, par lequel finiſſent les actes d'un drame lyrique, quand

Digitized by Google

la logique de la langue françoiſe ne le permet pas!

Je n'ai pas cru cependant que ma ſeule autorité ſuffit pour ramener à la vérité ceux qui en ont été écartés par l'uſage. J'en ai ſoumis la déciſion à un excellent auteur, grammairien-philoſophe, à l'homme du monde qui a peut-être le mieux analyſé notre langue, à M. Domergue enfin, préſident de la ſociété délibérante de la langue françoiſe, & auteur du journal précieux où ſe conſervent les déciſions de cette ſociété. Sa réponſe, appuyée encore par celle de la ſociété même, a été favorable à mon opinion. J'inſère ici, avec ſon aveu, un extrait de ma lettre, & la réponſe qu'il y a faite.

Lettre de M. FRAMERY à l'auteur du journal de la Langue françoiſe.

Permettez-moi, monſieur, de vous préſenter l'une des queſtions que je deſirois vous ſoumettre, & que je ne puis plus différer.

J'ai une opinion prononcée ſur le genre que l'on doit donner au mot *final*, mais comme elle eſt contraire à l'opinion la plus généralement reçue, je deſire, ou d'être appuyé dans mes principes par un homme tel que vous, ou d'y renoncer d'après les bonnes raiſons que vous ne manquerez pas de me donner. Votre manière ordinaire d'analyſer la langue me garantit d'avance la certitude de votre déciſion.

Souffrez, monſieur, que je vous diſe, en cas que vous ne le ſachiez pas, que les mots « *final*, *finale.* » ſignifient pluſieurs choſes différentes en muſique. *Une finale*, au féminin, ſignifie la manière dont on finit un morceau de muſique : la cadence *finale*. Au contraire, le mot *final*, maſculin ſelon moi, ſignifie le morceau par lequel on finit un acte, ou l'ouvrage entier. Voici ſur quoi j'appuie l'obligation de faire ce mot maſculin. *Final* eſt évidemment un adjectif. Quand un adjectif ſe prend ſubſtantivement, ſon genre ne doit pas être arbitraire. Il eſt celui du ſubſtantif ſous-entendu ; car c'eſt toujours par ellypſe qu'un adjectif devient ſubſtantif. Il en eſt de même des participes & des infinitifs des verbes qui ſe prennent quelquefois ſubſtantivement ; ainſi, lorſqu'on dit le jaloux, la jalouſe ; le penchant d'un coteau, la tangente d'un cercle ; le ſublime, rendre la pareille ; &, ſans ſortir de la muſique, le chromatique, le grave de la voix, la fondamentale, la ſenſible, &c. on ſous-entend toujours l'homme jaloux, la femme jalouſe, le côté penchant, la ligne tangente, le genre ſublime, rendre la choſe pareille, le genre chromatique, le côté grave ; la baſe fondamentale, la note ſenſible, & ce ſont ces ſubſtantifs qui déterminent le genre de l'adjectif mis à leur place ellyptiquement.

Or, le ſeul ſubſtantif qui puiſſe être attaché à l'adjectif *final*, dans le cas dont je parle, eſt morceau, comme dans le cas de *finale* au féminin, c'eſt celui de cadence. Je dis que le ſeul mot qu'on puiſſe ſous-entendre eſt morceau, car que ſeroit-ce ? Pièce n'eſt plus d'uſage ; on ne dit plus une pièce de muſique, au moins en ce ſens. Ariette ne ſeroit pas juſte, car c'eſt toujours un morceau en dialogue. Scène ne convient pas davantage, car ce morceau eſt ordinairement compoſé de pluſieurs ſcènes ſucceſſives. Je ne vois aucun adjectif féminin qui puiſſe motiver ce genre donné au mot *final*.

Il y a quelques années que j'engageai cette diſcuſſion dans le journal de Paris. Je joignis à l'indication de ce principe pluſieurs conſidérations : 1°. Le mot *finale* au féminin, étant déjà employé en muſique pour ſignifier terminaiſon, cadence, il étoit bon d'en changer le genre pour le diſtinguer, au moins dans une nouvelle acception. 2°. Ce mot, ainſi que la choſe, nous vient des Italiens. Pourquoi ne pas conſerver le genre qu'il y ont donné ? — On me répondit, d'une manière victorieuſe, à ce dernier raiſonnement, que je n'avois donné que comme une ſimple et foible conſidération. On crut ſi bien avoir tout gagné, en me citant une foule de mots, qui, en paſſant de l'italien dans le françois, avoient changé de genre, qu'on ne ſe donna la peine ni de combattre mon principe, ni de détruire l'autre conſidération qui avoit une ſorte de poids.

Je ne crains pas une pareille légèreté de la part de M. Domergue. Vous avez trop médité notre langue, monſieur, vous la ſavez trop à fond, pour ne pas tirer de ſes principes même les raiſons qui vous feront appuyer ou rejeter mon opinion. Mon deſſein eſt, ſi vous le permettez, de faire imprimer votre réponſe dans le dictionnaire de muſique, à la ſuite du mot, que j'écrirai « *final* ou *finale* », ſelon que vous l'aurez décidé.

RÉPONSE.

CHER FRÈRE EN APOLLON,

Votre ſcupule ſur l'emploi des mots, & votre diſſertation ſur l'ellypſe vous honorent à mes yeux.

Vous avez parfaitement raiſon de nommer LE FINAL le morceau qui, en muſique termine un acte, ou même l'ouvrage. Employer le mot FINALE, c'eſt confondre deux choſes qu'il faut diſtinguer, *la finale*, c'eſt à dire, la cadence qui termine une phraſe harmonique, et le morceau *final*, par où ſe termine une grande partie du tout ou le tout lui-même : morceau qui fait l'attente de l'auditeur, & qu'il s'apprête à louer ou à blâmer. ECCO UN BEL FINALE, un CATTIVO FINALE, diſent les Italiens. Ils ſous-entendent PEZZO, morceau. Impatients d'arriver à l'idée modificative, qui devient pour eux l'idée principale, ils franchiſſent un mot qui retarderoit la marche rapide de l'eſprit, & refroidiroit l'expreſſion

du ſentiment; un mot, qui, d'abord employé pluſieurs fois, n'a plus beſoin de l'etre, parce qu'il eſt facilement ſuppléé.

Mais, dira-t-on; « *le final* renferme une ellypſe qui n'a pas été préparée par l'emploi préalable d'un ſubſtantif maſculin, & c'eſt à tort que M. Framery veut qu'on ſous-entende morceau, qui n'a jamais formé avec final une phraſe pleine. »

Je réponds que l'ellypſe nous eſt arrivée toute faite de la langue italienne, avec laquelle le langage des muſiciens a tant de rapport. La muſique italienne, brillante & ſentimentale, a fixé l'attention des muſiciens françois. Ils ont lu *il finale* & ils ont dit *le final*; peut-être plus occupés de muſique que de grammaire, & de la choſe que du mot, n'ont-ils pas vu dans « *il finale*, *il pezzo finale* »; mais la réflexion fait voir que cette traduction littérale & d'inſtinct eſt une traduction logique & fondée en raiſon, puiſque pezzo ſignifie morceau, & que morceau, comme vous l'avez démontré, eſt le ſeul qu'on puiſſe raiſonnablement ſous-entendre.

Vous allez conſacrer cette expreſſion dans l'encyclopédie, mon cher frère en Apollon, & elle ne peut avoir de patron plus propre à la protéger, par la double influence de vos connoiſſances en muſique, & de votre ſagacité en grammaire.

Quant à l'objection qu'on vous a faite dans le journal de Paris, qu'un mot change ſouvent de genre, en paſſant d'une langue à un autre, elle eſt vraie des ſubſtantifs; c'eſt ainſi que chaleur, maſculin en latin, eſt féminin en françois; que le ſoleil, maſculin dans notre langue, eſt féminin en Allemand. Les genres des choſes n'étant pas indiqués par le ſexe, varient, au gré des analogies idiotiques. Mais les adjectifs ſubſtantivés, recevant la loi du ſuſtantif ſous-entendu, doivent néceſſairement repréſenter le genre de ce ſubſtantif. Or, ici, pezzo eſt ſous-entendu dans *il finale*, morceau eſt ſous-entendu dans *le final*; l'identité du genre, dans le ſubſtantif, commande l'identité du genre, dans l'adjectif ſubſtantivé.

Je conſens volontiers que ma lettre ſoit imprimée à la ſuite de la vôtre dans l'encyclopédie par ordre de matières, moins pour appuyer vos raiſons trop ſolides pour avoir beſoin d'étai, que parce que vous m'offrez une belle occaſion de ſatisfaire mon amour-propre.

P. S. Je ne dois pas vous laiſſer ignorer, mon cher confrère, que j'ai lu votre lettre à la ſociété délibérante des amateurs de la langue françoiſe, & que le FINAL a été accueilli d'une voix unanime.

(*M. Framery.*)

FINAL. C'eſt de Naples que ſont ſorties la plupart des inventions muſicales, & les formes nouvelles dont la muſique théâtrale s'eſt enrichie dans ce ſiècle. *Leo*, *Vinci*, *Pergoleſi*, *Haſſe*, qui, né Saxon, étoit pourtant de leur école, quelques autres maîtres moins connus, parce qu'ils ne ſortirent point de Naples, & qu'ils ne mirent en muſique que des opera-bouffons napolitains, écrits dans une langue qui n'a de cours que dans le pays même, furent les véritables créateurs de la muſique de théâtre.

Parmi ces derniers, *Logroſcino*, totalement inconnu en France & dans une grande partie de l'Italie, mais dont on conſerve précieuſement à Naples un grand nombre d'ouvrages, fut un de ceux qui imaginèrent le plus, & qui contribuèrent davantage aux progrès & au développement de l'art. Ce fut lui qui le premier introduiſit à la fin des actes, au lieu des duos, des trios, des quatuors qui les avoient terminées juſques-là, des morceaux d'enſemble plus étendus, diviſés par le poëte en pluſieurs ſcènes, & par le muſicien en pluſieurs motifs, ou en retours différens du même motif, qui peignoient les changemens & les viciſſitudes de la ſituation des perſonnages. C'eſt ce qu'on nomma ſubſtantivement en italien *finale*, & ce qu'on doit appeler en françois un *final*.

M. Piccinni qui commençoit alors ſa carrière dramatique, né avec un génie inventif, imagina de marquer dans ces morceaux d'enſemble les changemens de ſcène & de ſituation par des changemens de mouvement & de meſure, & de donner par ce moyen au *final*, avec moins d'uniformité, plus de développemens & d'étendue. Après quelques eſſais heureux ſur le théâtre de Naples, ce fut à Rome en 1760, dans la *Buona Figliuola*, qu'il fit entendre cette nouvelle forme muſicale, avec toute ſon ingénieuſe & piquante variété. Les plaintes douces & touchantes de la *Cechina*, l'ironie maligne & jalouſe des deux petites payſannes, le dépit du marquis trompé par leurs caquets, la colère du jardinier *Mengotto*, & au milieu de toutes les perſécutions, toujours la *Cechina*, la bonne fille, proteſtant de ſon innocence, adreſſant ſes prières tantôt au ciel, tantôt à tous ces gens prévenus, qui ne l'écoutent pas. Ce tableau neuf & dramatique produiſit un effet ſurprenant, qu'il reproduit encore plus de trente ans après, même en Italie, toutes les fois que, ſeule de tous les opera-bouffons d'une époque ſi éloignée, la *Buona Figliuola* y reparoît ſur les théâtres.

Le ſecond *final* en fait encore davantage. Le bon cuiraſſier témoin du ſommeil agité de Cechina qu'il vient chercher au nom de ſon père, ſurpris par les deux petites peſtes villageoiſes qui en prennent une occaſion nouvelle de calomnier la pauvre bonne fille; les réponſes ironiques du marquis, ſeul dans le ſecret, & qui ſe moque des caqueuſes; le trouble des autres perſonnages, & les nouveaux accens de la douleur de *Cechina*; voilà ce que les Romains entendirent avec raviſſement en 1760, & il faut avouer qu'on a plutôt l'oreille blaſée qu'exercée lorſqu'aujourd'hui l'on eſt inſenſible à de telles beautés.

Digitized by Google

Il faut remarquer que dans ces deux *finals* M. Piccinni n'a point paru chercher ce qu'on appelle des effets de muſique ; le chant & l'orcheſtre n'y ſont conſacrés qu'à exprimer le ſens des paroles ; le mouvement ne change que quand la ſcène l'exige, & la ſcène ne paroit pas changer pour amener le changement de mouvement & de meſure ; le poëte n'a mis à la fois ſur le théâtre que les perſonnages que le cours de l'action y devoit amener. Tout eſt naturel & vrai, tout eſt vivant, animé : on croit voir une action réelle. C'eſt à quoi le même maître s'eſt toujours appliqué, dans ſes opera-bouffons italiens, quoique dans la ſuite il ait donné à ſes morceaux d'enſemble plus d'étendue & de développemens. La coupe variée de chaque *final*, & les nuances muſicales qu'il y a répandues ſont toujours dictées par la ſcène, par le caractère & la ſituation des acteurs. La partie inſtrumentale y eſt riche & abondante, mais elle ne domine pas, & l'on ne voit jamais dans le compoſiteur le deſſein de produire des effets & des contraſtes, quoiqu'il en produiſe toujours.

Quelques maîtres qui l'ont ſuivi, & qui avoient eu de grands ſuccès, même avant qu'il eût quitté l'Italie, ont encore accru & développé davantage les formes & les dimenſions du *final*. Mais peut-être ont-ils quelquefois paſſé le but. Dans leurs opera, tel de ces immenſes morceaux de muſique a preſque l'étendue d'un acte. L'attention de l'oreille a peine à ſe ſoutenir ſi long-tems. Quelquefois les mouvemens y ſont trop prolongés, &, ce qui eſt une très-grande faute au théâtre, les mêmes motifs ou deſſeins d'orcheſtre ſe répètent de la même manière, pour exprimer dans divers perſonnages des ſentimens trop différens. Quelquefois ils ſont trop diverſifiés, & l'oreille dépayſée ſans ceſſe par un rhythme nouveau, éprouve moins d'émotions que de ſecouſſes. Les acteurs paroiſſent & diſparoiſſent, ſouvent ſans autre motif que d'amener des parties du *final*, à un, à deux, à trois ou pluſieurs voix ; & quand le compoſiteur a beſoin d'eux tous enſemble pour frapper les grands coups, ils arrivent à la fois de tous les côtés comme pour chanter leur partie.

Ces grands coups réſervés d'ordinaire pour terminer le *final*, ſont trop ſouvent encore l'imitation de quelque objet phyſique, comparé tant bien que mal à la ſituation morale des acteurs. C'eſt la foudre, le tonnerre ; c'eſt la mer agitée, la terre qui tremble, le ciel qui s'obſcurcit, la cloche qui ſonne, le tambour qui bat, le moulin qui tourne. Tout cela produit des traits d'harmonie vocale, & des effets d'orcheſtre admirables. Mais ramenés ſans ceſſe, preſque dans tous les opera, à peu près dans le même ſens & de la même manière, ces grandes exploſions harmoniques, qui ont fait d'abord une ſenſation prodigieuſe, commencent à paroître uniformes, & à faire naître une ſatiété, la plus dangereuſe de toutes dans les arts, puiſqu'étant produite par des moyens forts & compliqués, elle s'étend à la fois ſur l'emploi de ces moyens, & ſur ceux des moyens plus ſimples & plus naturels dont-ils ont pris la place.

(*M. Ginguené.*)

FINALE. *ſ. f.* Principale corde du mode qu'on appelle auſſi tonique, & ſur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voyez *Mode.*)

Quand on compoſe à pluſieurs parties, & ſurtout des chœurs, il faut toujours que la baſſe tombe en finiſſant ſur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter ſur ſa tierce ou ſur ſa quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une pièce, la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur ; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout à fait abandonné.

(*J. J. Rouſſeau.*)

FINI. C'eſt ainſi qu'on appelle un canon qui n'eſt pas une fugue perpétuelle, mais qui a une fin à laquelle toutes les parties ſe réuniſſent, après avoir chanté quelque tems les unes après les autres.

FIXE. *adj.* Cordes ou ſons *fixes* ou ſtables. (Voyez *Son*, *Stable.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

FLANDRE. (*Hiſtoire de la Muſique en*) Les muſiciens flamands & françois ont été ſi ſouvent confondus enſemble dans les écrits ſur la muſique, imprimés en France, qu'il eſt devenu très-difficile de les diſtinguer. Louis Guicciardini, dans un ouvrage publié en 1556, (*Deſcrizione di tutti i paeſi-baſſi*) donna une liſte de tous les muſiciens nés dans les Pays-Bas, qui étoient alors diſperſés dans toute l'Europe ; & l'on doit avouer que cette liſte enlève aux françois pluſieurs des grands maîtres qu'ils ſe ſont accoutumés long-tems à regarder comme leurs compatriotes.

Il faut ſe ſouvenir, & l'on a trop ſouvent oublié que les Pays-Bas, long-tems indépendans, ou ſoumis, ſoit à l'Eſpagne, ſoit à l'Autriche, n'ont été conquis en partie que par Louis XIV, & que cette conquête ne peut nous donner le droit de regarder comme françois des artiſtes nés dans des villes antérieurement étrangères à la nation françoiſe.

Dès le XVe ſiècle, la Flandre étoit en poſſeſſion de ſes manufactures & de ſon commerce, & comme les beaux arts ſont enfans de l'abondance, & ne s'élèvent guère qu'au milieu des ſuperfluités d'un peuple riche, il eſt naturel qu'ils aient proſpéré à cette époque, ſur-tout pendant les règnes de Charles V & de François Ier. Non-ſeulement tous deux aimoient & encourageoient la muſique, mais tous deux menoient une vie errante. Ils vivoient moins dans leurs capitales qu'ailleurs, & les arts les ſuivoient par-tout. On ſera moins étonné du grand nombre de muſiciens que produiſirent les Pays-Bas, ſi l'on ſe rappelle que Bruxelles, Anvers, Mons, Cambray, &c. furent ſouvent le ſéjour de ces princes magnifiques.

Digitized by Google

L'influence des grands harmonniſtes flamands ſur les progrès du contrepoint a été ſi grande, que ce ſeroit être injuſte pour eux & pour le pays qui les vit naître, de ne pas conſacrer ici quelques lignes à chacun d'eux.

Jean Tinctor, né en Flandre, étoit chapelain & maître de chapelle de Ferdinand d'Arragon, roi de Sicile & de Naples. C'eſt le plus ancien compoſiteur & théoricien flamand dont le nom ſe ſoit conſervé. C'eſt auſſi le premier auteur qui ait fait imprimer en Italie un *Traité de Contrepoint*. Il floriſſoit vers l'an 1474.

Jean Okenheim eſt le premier compoſiteur de muſique en parties dont on ait conſervé autre choſe que le nom, & dont quelques productions aient échappé à l'oubli. Tout ce qu'on ſait de ſa vie c'eſt qu'il étoit né dans les Pays-Bas, & qu'il floriſſoit dans le XVe ſiècle. Il compoſa pour l'égliſe beaucoup de muſique très-ſavante, & eut un grand nombre de diſciples, dont les talens & les hommages contribuèrent à augmenter ſa réputation. Il en fut chéri & reſpecté pendant ſa vie; & pluſieurs d'entr'eux compoſèrent après ſa mort des chants funèbres en ſon honneur. Tous les auteurs qui ont écrit ſur la muſique dans le ſiècle ſuivant ont parlé d'un motet d'Okenheim à 36 parties, mais ſans aucun détail, & comme ne l'ayant connu que par tradition. *Glareanus* nous a conſervé dans ſon *Decachordon* beaucoup de fragmens de ce maître. Ce ſont pour la plupart des canons très-recherchés & très-ſavans, mais qui ſemblent preſque tous avoir plutôt été faits pour le plaiſir des yeux que pour celui des oreilles.

Joſquin, nommé par les italiens *Joſquino del Prato*, par les François Joſquin Deſprez, & en latin *Jodocus Pratenſis*, fut le plus ſavant & le plus célèbre des élèves d'Okenheim. Les loix & les difficultés du canon, de la fugue, de l'augmentation, de la diminution, du renverſement & de toutes les autres ſavantes inventions, regardées alors comme convenables à la muſique vocale d'égliſe, ne furent jamais mieux obſervées ou plus heureuſement vaincues que par lui. On peut dire qu'il fut le père de l'harmonie moderne, & l'inventeur de preſque toutes les contextures ingénieuſes des différentes parties, près de cent ans avant Paleſtrina, Orlande Laſſus, & les autres fameux maîtres du XVIe ſiècle.

Guicciardini le compte parmi les muſiciens flamands. Cependant l'addition conſtante de *Pratenſis* ou *del Prato*, miſe à ſon nom, ſembleroit plutôt indiquer qu'il étoit natif de *Prato* en Toscane; la mention fréquente qu'en ont faite les auteurs italiens prouve au moins que s'il n'étoit pas né en Italie, il y a beaucoup vécu, & que ſes ouvrages leur étoient très-familiers. Il avoit été dans ſa jeuneſſe l'un des chanteurs de la chapelle du pape Sixte IV. Raiſon de plus pour croire qu'il étoit italien, qu'il apprit ſon art, ou du moins qu'il s'y perfectionna en Italie.

Après l'avoir quittée, il fut maître de chapelle de notre bon roi Louis XII, honneur qu'il ne reçut vraiſemblablement qu'après s'être déjà fait une grande réputation. La première fois qu'il vint faire ſon ſervice à la cour, le roi lui promit un bénéfice, ce qui fait croire que Joſquin étoit eccléſiaſtique. Ce prince, contre ſa coutume, oublia ſa promeſſe. Joſquin ſouffrit quelque tems de cet oubli; mais enfin il s'aviſa d'un ſingulier expédient pour rappeler à Louis XII ce qu'il lui avoit promis. Ayant reçu ordre de compoſer un morceau pour la chapelle, il choiſit ce verſet du pſeaume CXIX: *Memor eſto verbi tui ſervo tuo*. Il exprima ces mots d'une manière ſi ſuppliante & ſi parfaite, que le roi paſſa du plaiſir que lui faiſoit la muſique au ſouvenir de ce que lui rappeloient ces paroles, & qu'il lui accorda ſur le champ le bénéfice qu'il lui avoit promis. Joſquin l'en remercia à ſa manière, par un motet ſur cet autre verſet du même pſeaume: *Bonitatem feciſti cum ſervo tuo, Domine*.

Il avoit autant d'eſprit & d'originalité que de génie pour la muſique: mais toutes ſes facultés étoient en quelque ſorte devenues muſicales, & c'étoit le plus ſouvent en muſique qu'il exprimoit les ſaillies de ſon eſprit. Pendant le long retardement de ce bénéfice qu'il attendoit de Louis XII, il pria un homme de la cour, très en faveur auprès du roi, de l'appuyer de ſon crédit, & d'intercéder pour lui. Cet homme encourageoit ſes eſpérances par des proteſtations conſtantes de zèle & de ſervice, & finiſſoit toujours en lui diſant en langage du tems: *Laiſſe faire moi*. Joſquin s'ennuya enfin de cette aſſurance vaine & infructueuſe, & dans ſon ennui, trouvant du rapport entre l'éternel *Laiſſe faire moi*, & les mots *la, ſol, fa, re, mi*, il compoſa ſur ces cinq notes une meſſe qui exiſte encore dans le muſæum britannique, & qui eſt, dit-on, une compoſition admirable pour le tems.

Joſquin paroît comme un géant parmi les muſiciens de ſon ſiècle. Il ſemble avoir exercé ſur eux une ſorte de monarchie & de domination univerſelle. Ses ouvrages étoient auſſi connus & auſſi ſouvent exécutés dans l'Europe au commencement du XVIe ſiècle, que ceux de Rameau pouvoient l'être en France, ou ceux de Handel en Angleterre il y a quarante ans. Il fut le plus fertile comme le plus ſavant compoſiteur de ſon tems. Il a laiſſé un grand nombre de meſſes, mais ſurtout des motets qu'on admire encore, quoiqu'on ne les exécute plus, & qui méritent en effet d'être attentivement étudiés par ceux qui deſirent de connoître quels ont été en muſique les véritables inventeurs. Il mourut à Bruxelles, où l'on voit ſon tombeau dans l'égliſe de Sainte Gudule.

Après Okenheim & Joſquin, le premier contrepointiſte du même ſiècle fut Jacob Hobrecht ou Obrect: il étoit flamand. Il initia Eraſme dans les ſecrets de ſon art. Glareanus, diſciple d'Eraſme, dit l'avoir ſouvent entendu citer Hobrecht comme un muſicien

muſicien qui n'avoit point eu de ſupérieur, & dire qu'il écrivoit avec une facilité ſi prodigieuſe, qu'il avoit compoſé dans une ſeule nuit une meſſe excellente & admirée de tous les ſavans.

Un autre compoſiteur des plus fertiles de ce tems fut Pierre de la Rue, ou comme on l'appeloit en latin *Petrus Platenſis*. Les uns le diſent flamand, les autres françois, d'autres eſpagnol. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'il fut en grande faveur dans les Pays-Bas auprès du prince Albert & de la princeſſe Iſabelle, & qu'il publia à Anvers un recueil de muſique, avec ce titre eſpagnol: *el Parnaſo Eſpagnol de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y ſeis voces*, ce qui pourroit faire croire que l'eſpagnol étoit ſa langue naturelle.

Jean Mouton eſt appelé françois par Glareanus, & flamand par Guichardin. Il paſſa la plus grande partie de ſa vie au ſervice de la cour de France, pendant les règnes de Louis XII & de François I. Il étoit diſciple de Joſquin, & fut maître d'Adrien Willaert, fondateur de l'école vénitienne. Il excella ſur-tout dans les motets.

Voici quels furent après ces maîtres célèbres, les plus fameux muſiciens de Flandre & des Pays-Bas, ſans y comprendre Claude Goudimel ni Claude le Jeune, tous deux cependant nés hors de France, mais qui ayant paſſé dans ce royaume la plus grande partie de leur vie, & y étant morts, lui appartiennent à juſte titre, & dont pour cette cauſe il ſera parlé dans l'article FRANCE.

Verdelot paroit avoir été très-connu en Italie. Rabelais en parle, à la vérité, parmi les muſiciens de ſa connoiſſance en France, mais il eſt plus ſouvent queſtion de lui dans les livres & les catalogues italiens de ce temps, que dans ceux de France. Zarlino, Pietro Pontio & d'autres, le citent ſouvent parmi les meilleurs compoſiteurs du XVIe ſiècle. Pluſieurs de ſes ouvrages ſe ſont conſervés. L'harmonie en eſt pure, mais ils n'ont rien d'ailleurs qui s'élève au-deſſus de la médiocrité, ni qui ſemble juſtifier juſqu'à un certain point la réputation de l'auteur. Il en faut dire autant de *Giachus Dewert*, de *Lepus Lupi*, de *Philip de Monte*, de *Peverinage*, de *Waelrant* & de *Verdonk*, qui floriſſoient à la même époque.

Nicolas *Gombert* ne doit point être mis dans la même claſſe; il fut élève de Joſquin, & ſa profonde connoiſſance de l'harmonie le rendit digne de ce grand maître. Il fut long-temps maître de chapelle de l'empereur Charles V, & il fournit une partie conſidérable de preſque toutes les nombreuſes collections de chanſons & de motets, imprimés à Anvers & à Louvain, vers le milieu du XVIe ſiècle. Il publia en outre des recueils de meſſes, de motets, de chanſons à quatre, cinq & ſix parties.

Jacques *Arkadelt*, autre diſciple de Joſquin, paroit avoir paſſé la plus grande partie de ſa vie en Italie: les premières éditions de ſes œuvres, depuis 1539 juſqu'en 1575, furent toutes imprimées à Veniſe. Il en faut excepter un recueil publié à Lyon en 1572, ſous le titre de *l'Excellence des chanſons muſicales*. Ses madrigaux furent reçus en Italie avec tant d'avidité qu'on en publia à Veniſe quatre livres dans une ſeule année 1541: ſa réputation dans ce genre y étoit ſi grande que, ſelon Adami, l'on mettoit ſouvent ſon nom aux productions des autres, pour en accélérer la vente.

Du Verdier & d'autres ont prétendu qu'il étoit françois, mais ſon maître & ſon nom ſemblent prouver le contraire. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'il fut un excellent compoſiteur, & que pour le temps où il vécut, ſes chanſons eurent un naturel, une douceur & une grace au-deſſus du commun.

Les ouvrages de Jacket *Berchem*, ou comme l'appeloient les Italiens, chez qui il fut en grande faveur, de *Jachetto* ou *Giachetto* ſe trouvent principalement dans des collections de motets & de madrigaux publiés à Veniſe en 1539, 1543, 44 &c. L'une de ſes productions les plus remarquables ſur des paroles Italiennes eſt une ſuite de 93 ſtances, choiſies du Roland Furieux de l'Arioſte, miſes en muſique à quatre parties, diviſées en trois livres, & publiées à Veniſe vingt-huit ans après la mort de ce grand poëte. En voici le titre: *primo, ſecondo, e terzo libro di capriccio di Jachetto Berchem, con la muſica da lui compoſta ſopra le ſtanze del furioſo, novamente ſtampati e dati in luce. In venezia, appreſſo di Antonio Gardano*, 1561.

Jean *Richefort*, & ſelon les Italiens *Riccia-forte*, étoit connu de Glareanus qui en fait l'éloge dans ſon *Dodecachordon*. On trouve ſon nom dans des recueils de motets, imprimés dès 1519.

Thomas *Crequillon* étoit au ſervice de l'empereur Charles V, quelque tems après Gombert. Il publia un grand nombre d'ouvrages, tant ſéparés, que recueillis dans les nombreuſes collections qui parurent dans les Pays-Bas ſous le règne de cet empereur. Parmi ces collections, il y en a un grand nombre de chanſons françoiſes.

Preſque toute la muſique profane à pluſieurs parties, publiée en Italie dans le ſeizième ſiècle, portoit le nom de *madrigaux*; celle qu'on publioit en Flandre & dans les Pays-Bas ſur des paroles françoiſes, n'avoit que celui de *chanſons*. Il y eut plus de vingt recueils de cette eſpèce, publiés à Anvers & à Louvain depuis 1544 juſqu'en 1555 par Tylman Suſato & Pierre Phalaſe. Ces éditeurs étoient eux mêmes très bons compoſiteurs, comme l'étoient dans le même ſiècle Rhaw à Wittemberg, Gardano & Scotto à Veniſe, Ballard en France, Tallis & Bird en Angleterre.

Jean *Le Coick* ou le Coq, & Jean *Cortois* ou Courtois compoſerent auſſi pluſieurs des morceaux qui ſe

trouvent dans ces collections. On y remarque une science profonde du contrepoint, des fugues & des canons renversés de toute espèce, & l'on appeloit cela des chansons.

Cornelius Canis, dont le nom paroît aussi très-souvent dans les collections de Louvain & d'Anvers, est auteur de plusieurs canons, non-seulement ingénieusement construits, mais d'une exécution agréable; on y voit qu'en s'occupant des recherches & des combinaisons du contrepoint, il ne négligeoit pas entièrement la mélodie.

Jacob Clemens non papa, fut premier maître de chapelle de Charles V. Il laissa sept livres de motets & une messe des morts. Son style est clair, son harmonie pure, ses sujets de fugue & d'imitation simples & naturels. Il y a peu de ses morceaux où l'on ne distingue quelques beautés, quelques nouveautés remarquables. Ses chansons françoises ont en général un chant plus agréable & un meilleur style que celles des autres maîtres du même tems, qui se trouvent dans les mêmes recueils.

Pierre Manchicourt né à Bethune en Artois, ville qui ne fut prise par les françois qu'en 1645; *Josquin Baston*, *Pierre Heylan*, *Jacob de Kerl*, sont encore au nombre des bons compositeurs qui se distinguèrent pendant ce siècle en Flandre & dans les Pays-Bas. Les deux suivans méritent une mention particulière.

Cyprian Rore, l'un des compositeurs les plus volumineux & les plus renommés du seizième siècle, étoit né à Malines en Flandre en 1516. Il fut élève d'*Adrien Willaert*. Il passa une partie de sa vie en Italie, où il se fit une grande réputation. Après avoir été successivement maître de chapelle du duc de Ferrare, de la république de Venise, où il précéda immédiatement le célèbre Zarlin, & du duc de Parme; il mourut à la cour de ce dernier prince, en 1565, âgé de 49 ans. Il publia un grand nombre des motets, de madrigaux & de messes, imprimés tant à Louvain qu'à Venise. On lit encore l'épitaphe suivante sur son tombeau, dans la grande église de Parme:

Cypriano Rorio, Flandro,
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo,
Cujus nomen famaque,
Nec vetustate obrui,
Nec oblivione deleri poterit,
Hercules ferrariensis Ducis II,
Deindè venetorum,
Postremò
Octavii farnesii Parmæ & Placentiæ
Ducis II. Chori Præfecto,
Lodovicus frater, fil. & hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno M. D. LXV. *ætatis* XLIX.

Orlande Lassus, ou comme disent les Italiens *Orlando di Lasso*, né à Mons en Hainaut en 1520, égala en génie, en savoir & en réputation son contemporain Cyprian Rore: non-seulement il passa comme lui plusieurs années en Italie; mais il y reçut même son éducation musicale, y ayant été transporté par surprise, lorsqu'il étoit encore enfant, à cause de la beauté de sa voix. L'historien de Thou qui place Orlande parmi les hommes illustres de son temps, dit qu'il suivit le prince Ferdinand de Gonzague à Milan, à Naples & en Sicile. Il alla ensuite à Rome, où il apprit la musique pendant deux ans. Il voyagea dans différentes parties de l'Italie & de la France avec Jules César de Brancas: enfin étant retourné en Flandre, il resta plusieurs années à Anvers jusqu'à ce qu'étant invité par le duc de Baviere à se rendre à Munich, il se fixa dans cette cour & s'y maria. Il reçut ensuite une autre invitation, accompagnée de magnifiques promesses de la part du roi Charles IX, qui lui proposoit la place de maître & de directeur de sa musique. Il accepta, mais il fut arrêté sur la route de Paris, par la nouvelle de la mort de ce monarque. Il retourna à Munich, & y resta jusqu'à sa mort qui arriva en 1593.

Sa réputation étoit telle qu'on disoit de lui:

Hic ille Orlandus Lassum qui recreat orbem.

Comme il vécut très-vieux, & qu'il ne laissa jamais oisive la fertilité de son génie, le nombre de ses compositions surpassa même celui des ouvrages de Palestrina. On compte de lui plus de cinquante œuvres, de messes, de motets, de passions, de Pseaumes & de chansons Latines, Italiennes, Allemandes, Françoises, imprimées en Italie, en Allemagne, en France, & dans les Pays-Bas.

Si l'on vouloit comparer le style de Cyprian Rore & d'Orlande Lassus avec celui de Palestrina, il semble que voici la différence spécifique qu'on y pourroit trouver. Les deux Flamands, ayant passé la plus grande partie de leur vie dans les cours des princes avoient acquis un style plus léger & un genre de mélodie plus propre à la musique profane que Palestrina, qui résidant toujours à Rome, & écrivant principalement pour l'église, a dans toutes ses productions une gravité naturelle qui le caractérise. Mais aussi les compositions à *Capella* de Cyprian & d'Orlande sont très-inférieures en ce point, à celles de Palestrina. En s'efforçant d'être graves, souvent ils ne sont que pesans; & tandis que la dignité du Romain est sans affectation & sans effort, ils ne semblent souvent élevés que sur des échasses. C'étoient cependant deux grands maîtres en harmonie; & hors de l'église, ils préparèrent les couleurs, & fournirent à la palette des musiciens plusieurs nouvelles teintes d'harmonie & de modulation, qui furent d'un grand usage aux compositeurs qui vinrent après eux.

Ces deux habiles maîtres furent les premiers qui hazardèrent ce que nous appellons des passages chromatiques, & qui employèrent dans le cours d'un morceau des dièses & des bémols accidentels. Leurs

Digitized by Google

madrigaux & leurs chanſons ſont remplis de tentatives & de hardieſſes, dont une partie ſeroit aujourd'hui rude & inſupportable à nos oreilles, & dont l'autre eſt devenue triviale par le fréquent uſage qu'en ont fait leurs imitateurs.

Orlande Laſſus laiſſa deux fils, Ferdinand & Rodolphe, qui furent muſiciens de Maximilien duc de Bavière, l'un maître de chapelle, l'autre organiſte. Ils recueillirent tous les motets de leur père, publiés pendant ſa vie, ou reſtés en manuſcrit après ſa mort; & ils les firent imprimer magnifiquement en 1604, en ſept volumes grand in-folio. Le ſort de cette édition ne répondit point à leur eſpérance. Le goût de muſique avoit changé, & les oreilles habituées à un nouveau genre, trouvèrent vieux & ſuranné ce qu'elles avoient admiré peu d'années auparavant.

Depuis cette époque, la Flandre ceſſa d'avoir une école particulière de muſique; & ſi elle eut encore des compoſiteurs célèbres, ils doivent-être claſſés parmi ceux de l'école Allemande ou de l'école Françoiſe. (M. *Ginguené.*)

FLATTÉ, *ſ. m.* Agrément du chant françois, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160. au mot *Flatté.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet agrément de l'ancien chant François, n'eſt plus d'uſage aujourd'hui, ou du moins on l'écrit en notes. (*M. Framery.*)

FLEURI. Chant *fleuri*, contrepoint *fleuri*, c'eſt celui qui eſt rempli d'un grand nombre de *diminutions* & d'ornemens. Le contrepoint *fleuri* eſt extrêmement difficile, en ce qu'il faut que toutes les parties chantent, ſans cependant ſe nuire l'une à l'autre. L'art conſiſte à les enchaîner ſi bien, que chaque fleurtis ou groupe de chant ſe faſſe entendre ſeul & ſucceſſivement. On appelle auſſi cadence *fleurie*, celle dont la pénultieme note eſt diviſée en pluſieurs petites valeurs. (*M. Framery.*)

FLEURTIS *ſ. m.* Sorte de contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou note ſur note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez *Broderies*, *Doubles*, *Variations*, *Paſſages.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Le contrepoint appellé *fleurtis*, eſt ce que les Italiens appellent contrepoint fleuri. *Contrapunto fiorito.* (Voyez *contrepoint fleuri.*)

FLUTE. L'invention de la *flûte*, que les Poëtes attribuent à Apollon, à Pallas, à Mercure, à Pan, fait aſſez voir que ſon uſage eſt de la plus ancienne antiquité. Alexandre Polihyſtor aſſure que Hyagnis fut le plus ancien joueur de *flûte*, & qu'il fut ſuccédé par Marſyas & par Olympe premier du nom, lequel apprit aux Grecs l'art de toucher les inſtrumens à cordes. Selon Athenée, un certain Seirités, Numide, inventa la *flûte* à une ſeule tige; Silène celle qui en a pluſieurs, & Marſyas la *flûte* de Roſeau, qui s'unit avec la lyre.

Quoiqu'il en ſoit, la paſſion de la muſique répandue par-tout, fut non-ſeulement cauſe qu'on gâta beaucoup le jeu de la *flûte*, mais de plus, qu'on en multiplia ſingulièrement la forme. Il y en avoit de courbes, de longues, de petites, de moyennes, de ſimples, de doubles, de gauches, de droites, d'égales, d'inégales, &. On fit de ces inſtrumens de tout bois & de toute matière. Enfin les mêmes *flûtes* avoient différens noms chez divers peuples. Par exemple, la *flûte* courbe de Phrygie étoit la même que le *Tityrion* des Grecs d'Italie, ou que le Phaution des Egyptiens, qu'on appeloit *Monaule.*

Les *flûtes* courbes ſont au rang des plus anciennes. Telles ſont, celles de la table d'Iſis; la gyngrine lugubre, ou la phénicienne, longue d'une palme meſurée dans toute ſon étendue, étoient encore de ce genre. Parmi les *flûtes* moyennes, Ariſtide le muſicien met la pythique & les *flûtes* de chœur. Pauſanias parle des *flûtes* argiennes & béotiennes. Il eſt encore fait mention, dans quelques auteurs, de la *flûte* hermiope, qu'Anacréon appelle *tendre*; de la *lyſiade*, de la cythariſtrie, des *flûtes* précentoriennes, corinthiennes, égyptiennes, virginales, milviennes & de tant d'autres, dont nous ne pouvons nous former d'idée juſte, & qu'il faudroit avoir vues, pour en parler pertinemment. On ſait que M. Lefevre déſeſpérant d'y rien débrouiller, couronna ſes veilles pénibles ſur cette matière par faire des vers latins, pour louer Minerve de ce qu'elle avoit jeté la *flûte* dans l'eau, & pour maudire ceux qui l'en avoient retirée.

Mais loin d'imiter M. Lefevre, je crois qu'on doit au moins tâcher d'expliquer ce que les anciens entendent par les *flûtes* égales & inégales, les *flûtes* droites & gauches, les *flûtes* ſarranes, phrygiennes, lydiennes, *tibiæ pares & impares*, *tibiæ dextræ & ſiniſtræ*, *tibiæ ſarranæ phrygiæ*, *lydicæ*, &c. dont il eſt ſouvent fait mention dans les comiques, parce que la connoiſſance de ce point de littérature eſt néceſſaire pour entendre les titres des pièces dramatiques qui ſe jouoient à Rome. Voici donc ce qu'on a dit peut-être de plus vraiſemblable & de plus ingénieux pour éclaircir ce point d'antiquité.

Dans les comédies romaines qu'on repréſentoit ſur le théâtre public, les joueurs de *flûtes* jouoient toujours de deux *flûtes* à la fois. Celle qu'ils touchoient de la main droite étoit appelée *droite* par cette raiſon; & celle qu'ils touchoient de la gauche, étoit appelée gauche, par conſequent. La première n'avoit que peu de trous, & rendoit un ſon grave; la gauche en avoit pluſieurs & rendoit un ſon plus clair & plus aigu. Quand les muſiciens jouoient de ces

deux *flûtes*, de différent ſon, on diſoit que la pièce avoit avoit été jouée *tibiis imparibus*, avec les *flûtes* inégales, ou *tibiis dextris & ſiniſtris*, avec les *flûtes* droites & gauches: & quand ils jouoient de deux *flûtes* de même ſon, de deux droites ou de deux gauches, comme cela arrivoit ſouvent, on diſoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, avec des *flûtes* égales droites, ſi c'étoit avec celle du ſon grave; ou *tibiis paribus ſiniſtris*, avec des *flûtes* égales gauches, ſi c'étoit avec des *flûtes* de ſon aigu.

Une même pièce n'étoit pas toujours jouée avec les mêmes *flûtes*, ni avec les mêmes modes; cela changeoit fort ſouvent; il arrivoit peut-être auſſi que ce changement ſe faiſoit quelquefois dans la même repréſentation, & qu'à chaque intermède on changeoit de *flûtes*; qu'à l'un on prenoit les *flûtes* droites & à l'autre, les gauches ſucceſſivement. Donat prétend que quand le ſujet de la pièce étoit grave & ſérieux, on ne ſe ſervoit que des *flûtes* égales droites, que l'on appeloit auſſi *lydiennes*, & qui avoient le ſon grave; que quand le ſujet étoit fort enjoué, on ne ſe ſervoit que des *flûtes* égales gauches, qui étoient appelées *tyriennes* ou *ſarranes*, qui avoient le ſon aigu; & par conſequent plus propre à la joie; enfin que quand le ſujet étoit mêlé de l'enjoué & du ſérieux, on prenoit les *flûtes* inégales, c'eſt-à-dire, la droite & la gauche, qu'on nommoit *phrygiennes*.

Madame Dacier eſt au contraire perſuadée que ce n'étoit point du tout le ſujet des pièces qui régloit la muſique, dans l'occaſion où elles étoient repréſentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût eu une muſique enjouée; c'eſt pourquoi, quand les Adelphes de Térence furent joués la première fois, ils le furent *tibiis lydiis*, avec les *flûtes* lydiennes, c'eſt-à-dire, avec deux *flûtes* droites; & quand ils furent joués pour des occaſions de joie & de divertiſſement, ce fut *tibiis ſarranis*, avec les *flûtes* gauches. Ainſi, quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les *flûtes* inégales; ou une fois avec deux droites & enſuite avec deux gauches, ou bien on les prenant alternativement à chaque intermède.

Au reſte, ceux qui jouoient de la *flûte* pour le théâtre ſe mettoient autour de la bouche une eſpèce de ligature ou bandage, compoſé de pluſieurs courroies qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne paruſſent pas enflées, & qu'ils puſſent mieux gouverner leur haleine, & la rendre plus douce. C'eſt cette ligature que les Grecs appeloient Φορβειὰ, Sophocle en parle, quand il dit:

Οὐκ ἐν γαρ αὐλοῖς ἐμπνέουσιν αὐλίταις ἔτι,
Ἀλλ' ἀρχίπαις φρυκτὸν φορβειὰν ἀνήρ.

« Il ne ſouffle plus dans des petites *flûtes*, mais dans des ſoufflets épouvantables & ſans bandages. » Ce que Cicéron applique heureuſement à Pompée, pour marquer qu'il ne gardoit plus de meſure & qu'il ne ſongeoit plus à modérer ſon ambition. Il eſt parlé du bandage Φορβειὰ autrement appelé Περιστόμιον dans Plutarque, dans le Scholiaſte d'Ariſtophane & ailleurs, & l'on en voit la figure ſur quelques anciens monumens.

La *flûte* n'étoit pas bornée au ſeul théâtre; elle entroit dans la plupart des autres ſpectacles, & des cérémonies grecques & romaines; dans celle des noces, des expiations, des ſacrifices & ſur-tout dans celle des funérailles. Accoutumée de tout temps aux ſanglots de ces femmes gagnées, qui poſſédoient l'art de pleurer ſans affliction; elle ne pouvoit manquer de former la principale muſique des pompes funèbres. A celle du jeune Archémore fils de Licurgue, c'eſt la *flûte* qui donne le ſignal, & ce ton des lamentations. Dans les fêtes d'Adonis, on ſe ſervoit auſſi de la *flûte*, & l'on y ajoutoit ces mots lugubres, αἰ αἰ τὸν Ἄδωνιν hélas! hélas! Adonis! mots qui convenoient parfaitement à la triſteſſe de ces fêtes.

Les Romains, en vertu d'une loi très-ancienne, & que Cicéron nous a conſervée, employèrent la *flûte* au même uſage. Elle ſe faiſoit entendre dans les pompes funèbres des empereurs, des grands, & des particuliers, de quelqu'âge & de quelque qualité qu'ils fuſſent; car dans toutes leurs funérailles on chantoit de ces chants lugubres, appelés *næniæ*, qui demandoient néceſſairement l'accompagnement des *flûtes*; c'eſt encore pour la même raiſon qu'on diſoit en proverbe, *jam licet ad tibicines mittas*, envoyez chercher les joueurs de *flûtes*, pour marquer qu'un malade étoit déſeſpéré, & qu'il n'avoit plus qu'un moment à vivre; expreſſion proverbiale, que Cicé emploie aſſez plaiſamment dans les reproches qu'elle fait à Polienos, ſur ſon impuiſſance. (Voyez *Petron.*)

Puiſque la *flûte* ſervoit à des cérémonies de différente nature, il falloit bien qu'on eût trouvé l'art d'en ajuſter les ſons à ces diverſes cérémonies, & cet art fut imaginé de très-bonne heure. Nous liſons dans Plutarque que Clonas fut le premier auteur des nomes ou des airs de *flûte*. Les principaux qu'il inventa, & qui furent extrêmement perfectionnés après lui, ſont l'Apothétos, le Schoénion, le Trimelés, l'Elégiaque, le Comarchios, le Cépionien & le Délios. Expliquons tous ces mots énigmatiques, qu'on trouve ſi ſouvent dans les anciens auteurs.

L'air *Apothétos* étoit un air majeſtueux, réſervé pour les grandes fêtes & les cérémonies d'éclat.

L'air *Schoénion*, dont Pollux & Héſychius parlent beaucoup, devoit ce nom au caractère de muſique & de poéſie, dans lequel il étoit compoſé; caractère qui, ſelon Caſaubon, avoit quelque choſe de mou, de flexible, & pour ainſi dire d'efféminé.

L'air *Trimelés* étoit partagé en trois ſtrophes ou

couplets. La première ſtrophe ſe jouoit ſur le mode Dorien; la ſeconde ſur le Phrygien; la troiſième ſur le Lydien, & c'eſt de ces trois changemens de modes que cet air tiroit ſon nom, comme qui diroit *air à trois modes*; c'eſt à quoi répondroit préciſément dans notre muſique, un air à trois couplets, dont le premier ſeroit compoſé en *C ſol ut*, le ſecond en *d la re*, le troiſième en *e ſi mi*.

L'air *Elégiatique* ou *Plaintif*, s'entend aſſez.

L'air *Comarchios* ou *Bachique*, avoit le premier rang parmi ceux que l'on jouoit dans les feſtins & dans les aſſemblées de débauches, auxquelles préſidoit le dieu Comus.

L'air *Cépion* empruntoit ſon nom de ſon auteur, élève de Terpandre, qui s'étoit ſignalé dans les airs pour la *flûte* & pour la Cithare; mais on ignore quel étoit le caractère diſtinctif de l'air Cépionien.

L'air *Délios* ſemble ſignifier un air *ſéduiſant* & *timide*.

Outre les airs de *flûte* que nous venons de donner, Olympe, Phrygien d'origine, compoſa ſur cet inſtrument, à l'honneur d'Apollon, l'air appelé *Polycéphale*, ou *à pluſieurs têtes*; Pindare en fait Pallas l'inventrice, pour imiter les gémiſſemens des ſœurs de Méduſe, après que Perſée leur eût coupé la tête. Comme les ſerpens qui couvroient la tête de Méduſe étoient cenſés ſiffler ſur différens tons, la *flûte* imitoit cette variété de ſifflement.

Les auteurs parlent auſſi de l'air *Pharmacios*, c'eſt-à-dire, *du Char*. Héſichius prétend que cet air prit ce nom de ſon jeu, qui lui faiſoit imiter la rapidité ou le mouvement d'un char.

L'air *Arkhien* eſt célébré dans Homère, dans Ariſtophane, dans Hérodote, dans Plutarque & autres. La modulation en étoit élevée, & le rythme plein de vivacité, ce qui le rendoit d'un grand uſage dans la guerre, pour encourager les troupes. C'eſt ſur ce haut ton que crie la diſcorde dans Homère, pour exciter les Grecs au combat. C'étoit, comme nous le dirons bientôt, en jouant ce même air ſur la *flûte*, que Timothée le Thébain faiſoit courir Alexandre aux armes. C'étoit au rapport d'Hérodote, le mode *Arkhien* que chantoit Arion, ſur la poupe du vaiſſeau, d'où il ſe précipita dans la mer.

Enfin l'on met au nombre des principaux airs de *flûte*, le *Cradias*, c'eſt-à-dire, *l'air du figuier*, qu'on jouoit pendant la marche des victimes expiatoires, dans les Tragédies d'Athènes. Il y avoit dans ces fêtes deux victimes expiatoires, qu'on frappoit pendant la marche avec des branches de figuier ſauvage. Ainſi le nom de *Cradias* eſt tiré de Κράδη *branche de figuier*.

Comme il n'étoit plus permis de rien changer dans le jeu des airs de *flûte*, ſoit pour l'harmonie, ſoit pour la cadence, & que les muſiciens avoient grand ſoin de conſerver à chacun de ces airs le ton qui lui étoit propre, de-là vient qu'on appeloit leurs chants *nomes*, c'eſt-à-dire, *loi*, *modèle*, parce qu'ils avoient tous différens tons qui leur étoient affectés, & qui ſervoient de règles invariables, dont on ne devoit point s'écarter.

On eut d'autant plus de ſoin de s'y conformer, qu'on ne manqua pas d'attribuer à l'excellence de quelques-uns de ces airs, des effets ſurprenans pour animer ou calmer les paſſions des hommes (Voyez *Effets de la muſique.*)

Mais c'eſt aſſez parler des *flûtes* anciennes, de leurs dénominations, de la variété de leurs airs, de leurs uſages, & de leurs effets. On trouvera cette matière diſcutée plus à fond dans les ouvrages de Meurſius & de Gaſpard Barthelin, *de tibiis veterum*, & dans le *dialogue* de Plutarque ſur la muſique traduits en françois, avec les ſavantes remarques de M. Burette, qui ornent les mémoires de l'académie royale des inſcriptions. (*M. de Jaucourt*).

Flute double. La *flûte double*, ou la *flûte à deux tiges* étoit un inſtrument domeſtique, en uſage chez les anciens, & ſur laquelle le muſicien ſeul pouvoit exécuter une ſorte de concert.

La *double flûte* étoit compoſée de deux *flûtes* unies, de manière qu'elles n'avoient ordinairement qu'une embouchure commune pour les deux tuyaux. Ces *flûtes* étoient égales, ou inégales, ſoit pour la longueur, ſoit pour le diamètre ou la groſſeur. Les *flûtes* égales rendoient un même ſon; les inégales rendoient des ſons différens, l'un grave, & l'autre aigu. La ſymphonie qui réſultoit des deux *flûtes* égales étoit, ou l'uniſſon, lorſque les deux mains du joueur touchoient en même-temps les mêmes trous ſur chaque *flûte*, ou la tierce, lorſque les deux mains touchoient différens trous. La diverſité des ſons, produite par l'inégalité des *flûtes* ne pouvoit être que de deux eſpèces, ſuivant que ces *flûtes* étoient à l'octave, ou ſeulement à la tierce; & dans l'un ou l'autre cas, les mains du joueur touchoient en même-temps les mêmes trous ſur chaque *flûte*, & formoient, par conſéquent un concert, ou à l'octave, ou à la tierce.

Au reſte, Apulée dans ſes *florides*, attribue à Hyagnis l'invention de la *double flûte*. Cet Hyagnis étoit père de Marſias, & paſſa généralement pour l'inventeur de l'harmonie phrygienne. Il floriſſoit à Celènes, ville de phrygie, la 1242ᵉ. année de la Chronique de Paros, 1506 ans avant J. C. (*M. de Jaucourt*).

Flutes *des anciens*. L'invention de cet inſtrument ſe perd dans la plus haute antiquité, & dans des tems où il n'y avoit d'autre hiſtoire que la fable. Il eſt donc impoſſible de ſavoir au juſte ſon origine.

On en diſtingua pluſieurs eſpèces, qui eurent différens noms, ſelon leurs diverſes formes & les diverſes matières dont elles étoient compoſées. *Avena* ne fut d'abord qu'un ſimple tuyau d'avoine; *Calamus*, qu'un roſeau creux; *Syrinx* ou *Iſtula*, un certain nombre de roſeaux de différentes longueurs unis enſemble. Ces ſimples inſtrumens précédèrent l'invention des trous, par le moyen deſquels un ſeul tuyau peut rendre pluſieurs ſons. *Tibia* étoit originairement une flûte compoſée de l'os de la jambe d'un animal. Il ſemble qu'en général, les inſtrumens à vent furent faits pendant long-tems des matières que la nature avoit creuſées elle-même, avant qu'on eût découvert l'art de percer les flûtes. Quand ce procédé fut connu, on les fit de buis, de laurier, de cuivre, d'argent & même d'or.

On trouve au titre des comédies de Térence, que ces pièces étoient repréſentées au ſon des flûtes, & que ces flûtes étoient, *pares*, *impares*, *dextræ*, *ſiniſtræ*, égales ou inégales, droites ou gauches.

L'Andrienne fut accompagnée avec des flûtes égales, droites & gauches, *tibiis paribus, dextris & ſiniſtris*; l'Eunuque avec deux flûtes, l'une droite & l'autre gauche, *tibiis duabus, dextrâ & ſiniſtrâ*; *l'heautontimorumenos*, ou le bourreau de lui même, d'abord avec des flûtes inégales, enſuite avec deux droites, *primùm tibiis imparibus, deindè duabus dextris*; les Adelphes, avec des flûtes Tyriennes, *tibiis ſarranis*; le Phormion avec des flûtes égales, & l'Hecyre avec des flûtes inégales.

Ces flûtes ont fort embarraſſé les ſavans interprètes de Térence. Donat, Le Fèvre & ſa fille madame Dacier, ſe ſont efforcés de les expliquer. Les joueurs de flûte, jouoient toujours de deux flûtes à la fois. Ils ſe mettoient autour de la bouche, une eſpèce de ligature ou bandage, compoſé de pluſieurs courroyes qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne paruſſent pas trop enflées, & qu'ils puſſent mieux gouverner leur ſouffle. On nommoit flûtes *droites*, celles qu'ils tenoient de la main droite, & flûtes *gauches*, celles qu'ils tenoient de la gauche. La flûte droite avoit peu de trous & rendoit un ſon grave: la gauche en avoit pluſieurs, & rendoit un ſon plus aigu. Quand les muſiciens jouoient de ces deux flûtes de ſon différent, on diſoit que la pièce avoit été jouée *tibiis imparibus* ou *tibiis dextris & ſiniſtris*. Quand ils jouoient de deux flûtes de même ſon, l'on diſoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, ſi c'étoit avec celles du ſon grave, ou *tibiis paribus ſiniſtris*, ſi c'étoit avec les flûtes de ſon aigu.

Lorſqu'on voit, au titre, qu'une pièce avoit été jouée *tibiis paribus, dextris & ſiniſtris*; cela ne doit pas être entendu d'une ſeule repréſentation, mais de pluſieurs repréſentations différentes: *neque enim*, dit Donat, *omnia iiſdem modis in uno cantico agebantur, ſed ſæpè mutatis, ut ſignificant qui tres numeros in comœdiis ponunt* M. M. C., *qui tres continent Mutatis Modis Cantici*, c'eſt-à-dire: « car la même pièce n'étoit pas toujours exécutée avec la même muſique ou les mêmes modes: mais on en changeoit ſouvent, & c'eſt ce qu'on a voulu déſigner en plaçant à la tête des comédies, ces trois ſignes M. M. C., leſquels ſignifient *Mutatis Modis Cantici*, les modes du chant ou la muſique de la pièce étant changés. » On mettoit ces trois marques ſous la liſte des perſonnages, comme l'aſſure le même commentateur, qui avoit vu des manuſcrits où étoient ces trois marques, & qui ſe ſont perdus depuis.

Donat prétend que quand le ſujet de la comédie étoit grave & ſérieux, on ne ſe ſervoit que des flûtes égales droites, qu'on appeloit auſſi *Lydiennes*, & qui avoient le ſon grave; que quand le ſujet étoit fort enjoué, on ne ſe ſervoit que des flûtes égales gauches, *Tyriennes* ou *Sarranæ*, qui avoient le ſon aigu; enfin que quand le ſujet étoit mêlé de l'enjoué & du ſérieux, on prenoit les flûtes inégales, c'eſt-à-dire la droite & la gauche, qu'on nommoit *Phrygiennes*.

Mais, objecte avec raiſon madame Dacier, ſi le ſon des flûtes marquoit le ſujet de la comédie, ce ſujet étant toujours le même, on ne pouvoit & on ne devoit y employer que les mêmes flûtes. Or, nous voyons au titre de l'*heautontimorumenos*, que cette pièce fut jouée d'abord *tibiis imparibus*, & enſuite *duabus dextris*. Cependant le ſujet n'avoit pas changé de nature. Ce n'étoit donc point le ſujet des pièces qui régloit la muſique, mais l'occaſion où elles s'étoient repréſentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût une muſique enjouée. Quand elle étoit repréſentée pour de pareilles occaſions, elle étoit accompagnée de flûtes *Lydiennes* ou droites: lorſqu'elle l'étoit pour des occaſions de joie & de divertiſſement public, c'étoit *tibiis ſarranis* ou *tyriis*, avec les deux flûtes gauches & aigues. Ainſi quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les flûtes inégales, ou une fois avec deux droites & enſuite avec deux gauches, ou en les prenant alternativement à chaque intermède.

Après toutes ces explications, madame Dacier, qui n'en eſt pas encore ſatisfaite, nous apprend que ſon père ne l'étoit pas davantage de celles qu'il avoit pu trouver, & qu'il étoit ſi en colère contre les flûtes, qu'il fit ces vers pour louer Minerve d'avoir jeté dans l'eau cet inſtrument, & pour maudire ceux qui l'en avoient retiré.

AD PALLADEM MINERVAM.

Cerebri liquor Paterni, Pallas attica,
Mollis medulla, ſanguen & ſucus Jovis,
Quæ nec deam nec fœminam matrem cies,
Te, diva, meritò vates ſapientem vocant:
Quæ olim tumentes cum videres bucculas,
Nitidos que ocellos nimiùm tendi ſpiritu,
Irata in undas tibiam projeceris.
O benè quòd illam nigris merſeras aquis!

Digitized by Google

Benè quòd volueras esse nullam tibiam!
At qui profundo justulit mersam vado,
Debebat ille confutâ gulâ emori:
Debebat ille, Marsyæ fatum appetens
Siccasque arenas rubo irrorans viscerum,
Pellem bonâ præbuisse tympano.
Tantum illa doctis tibia concinnat mali.
Salve itaque, ô Pallas, unici germen Jovis!
At vos perite, vos perite, ubiæ!

Ces vers il eſt vrai, ſont comme le dit madame Dacier, dignes du ſiécle d'Auguſte; mais ils ne nous apprennent rien ſur ces flûtes qui avoient mis monſieur Le Févre dans une colère ſi poëtique.

On a longtems douté ſi *pares* & *impares* vouloient dire *doubles* & *ſimples*, ou *égales* & *inégales*, relativement à la longueur & à la groſſeur. Cette dernière opinion ſemble avoir prévalu. En effet on ne voit dans aucun ancien monument de peinture ou de ſculpture, les joueurs de flûte, ſoit pour les ſacrifices, ſoit pour le théâtre, ſe ſervir d'une ſeule flûte; mais on les voit auſſi ſouvent avec des doubles flûtes de différente longueur, que de la même longueur. Si l'harmonie, ou la muſique en parties, ne fut pas pratiquée par les anciens, on doit ſuppoſer que les flûtes de longueur égale étoient à l'uniſſon, & que celles de longueur inégale, étoient à l'octave l'une de l'autre. Si au contraire ils pratiquoient l'harmonie, & que les flûtes inégales fuſſent, comme le prétendent quelques auteurs, à la tierce l'une de l'autre, ou le flûteur avoit l'art de jouer de temps en temps de l'une ſans l'autre, c'eſt-à-dire d'en boucher une, ou ce devoit être une bien mauvaiſe harmonie que celle d'un air entier à la tierce.

Quant aux flûtes *droites* & *gauches*, il eſt plus difficile de s'en former une idée juſte. La différence du nombre des trous établie par madame Dacier, ne paroit confirmée par aucun monument. Son explication ſemble pourtant la meilleure. Sans doute l'une des flûtes inégales avoit un ſon plus grave, l'autre plus aigu, & ſelon les occaſions on employoit ou l'un ou l'autre ou tous les deux enſemble, à la diſtance d'une octave.

L'abbé Dubos avoit imaginé que lorſque les flûtes étoient inégales, la plus longue formoit une baſſe-continue ou faux-bourdon. Mais la néceſſité d'une élocution claire & diſtincte ſur le théâtre, & l'attachement des anciens pour leur poëſie, leur auroient rendu le bruit & la confuſion d'une pareille baſſe plus importuns dans une repréſentation dramatique, que le contrepoint le plus compliqué.

Il eſt aſſez ordinaire de voir l'une de ces flûtes inégales formée ſur une ligne droite, & l'autre courbée vers l'extrémité. Heſychius, cité par Bartholinus, dit que la flûte courbe, étoit pour la main gauche, & la droite pour la main droite. Pline ſemble prouver que le plus long de ces deux inſtrumens étoit pour la main gauche, lorſqu'il dit qu'en coupant les roſeaux dont on veut les faire, la partie la plus proche de la terre étant plus grande, ſert pour les flûtes de la main gauche, &c.

Pluſieurs des joueurs de flûtes-doubles, repréſentés dans les ſculptures antiques, paroiſſent empoigner leurs inſtrumens, ſans aucun mouvement des doigts. Dans pluſieurs on n'aperçoit aucun trou dont ils puſſent faire uſage, ce qui ſembleroit prouver qu'elles n'étoient modulées que par la bouche comme les trompettes & les cors.

Une autre difficulté qui ſe préſente relativement à ces flûtes doubles, c'eſt de ſavoir ſi les deux tuyaux étoient ſéparés, ou s'ils étoient unis par une ſeule embouchure. Cette dernière opinion paroit la plus vraiſemblable. Au reſte l'uſage de ces doubles flûtes, venoit ſans doute de la néceſſité de renforcer le ſon, dans des théâtres auſſi vaſtes que ceux des anciens. Les muſeliéres & l'enflure des joues, qu'on remarque dans les figures, prouvent que la quantité du ſon, étoit le principal objet des anciens; & cela eſt confirmé par l'hiſtoire de pluſieurs joueurs de flûte & de trompette, morts des efforts qu'ils faiſoient pour faire briller leurs talens, & même dans le ſimple exercice de leur profeſſion.

Ce furent ces efforts, & plus encore cette enflure des joues & cette convulſion de toute la figure, qui engagèrent Minerve à jetter dans une fontaine, la flûte qu'elle avoit inventée.

O benè quòd illam nigris merseras aquis!
Benè quòd volueras esse nullam tibiam!

Mais on fit bien de retirer de l'eau cet inſtrument; on a fait mieux encore de le perfectionner, de l'adoucir, de le rendre comme il eſt aujourd'hui, moins dangereux pour la poitrine, moins funeſte à la beauté des traits, & ſurtout plus doux à l'oreille.

(*M. Ginguené.*)

FLUTÉ, ÉE, adj. On dit une voix *flûtée* pour exprimer celle dont la qualité douce & *ronde* s'approche le plus de la qualité du ſon de la flûte. Nous donnons l'épithete de ronde à cette eſpèce de voix, parce qu'il nous ſemble que le goſier pour la produire, doit prendre une forme ronde, ſemblable au trou qui ſert d'embouchure à la flûte. Les voix au contraire, dont le ſon eſt aigu & perçant, pourraient être produites par un goſier reſſerré en forme applatie, comme les anches de baſſon, de hautbois &c. C'eſt aux Anatomiſtes à juger cette conjecture.

On appelle auſſi ſons *flûtés*, ceux que l'on produit ſur les inſtrumens à cordes & à archet, en appuyant légérement le doigt ſur les cordes. (*Voyez ſons harmoniques.*) (*M. Framery.*)

FOIBLE. *adj.* Temps foible. (Voyez *Temps.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

FOLIES D'ESPAGNE. Air de la danſe du même nom, & qui étoit très à la mode autrefois. L'air des *folies* d'Eſpagne, paſſe alternativement du lent au vite & du vite au lent. Quantité de muſiciens, & en-

tr'autres le fameux *Corelli*, ſe ſont exercés à compoſer des variations ſur cet air. (*M. de Caſtillon.*)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'accord; (Voyez *Accord.*) ou au ton; (Voyez *Tonique.*) Baſſe *fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'harmonie. (Voyez *Baſſe-fondamentale.*) Accord *fondamental* eſt celui dont la baſſe eſt *fondamentale*, & dont les ſons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaiſons ou renverſemens, & pourvu que la baſſe reſte la même, l'accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet accord *ut mi ſol*, renfermé dans un intervalle de quinte: au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une dixième & même une dix ſeptième; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la quinte de *ſol*, mais l'octave de cette quinte. (*J. J. Rouſſeau.*)

FONDAMENTAL. adject. Terme fort uſité dans la *muſique moderne*: on dit *ſon fondamental*, *accord fondamental*, *baſſe-fondamentale*; ce qu'il eſt néceſſaire d'expliquer plus en détail, afin d'en donner une idée préciſe.

SON FONDAMENTAL. C'eſt une vérité d'expérience reconnue depuis longtems, qu'un ſon rendu par un corps, n'eſt pas unique de ſa nature, & qu'il eſt accompagné d'autres ſons, qui ſont, 1°. L'octave au-deſſus du ſon principal; 2°. la douzième & la dix-ſeptième majeure au-deſſus de ce même ton, c'eſt-à-dire l'octave au-deſſus de la quinte du ſon principal, & la double octave au-deſſus de la tierce majeure de ce même ton. Cette expérience eſt principalement ſenſible ſur les groſſes cordes d'un violoncelle, dont le ſon étant fort grave, laiſſe diſtinguer aſſez facilement à une oreille tant ſoit peu exercée, la douzième & la dix-ſeptième dont il s'agit. Elles s'entendent même beaucoup plus aiſément que l'octave du ſon principal, qu'il eſt quelquefois difficile de diſtinguer, à cauſe de l'identité d'un ſon & de ſon octave, qui les rend faciles à confondre. Voyez *octave*: voyez auſſi le premier chapitre de la *génération harmonique* de M. Rameau, & d'autres ouvrages du même auteur, où l'expérience dont nous parlons eſt détaillée. On peut la faire aiſément ſur une des baſſes cordes d'un clavecin, en frappant fortement la touche, & en retirant bruſquement le doigt; car le ſon principal s'amortit preſque tout d'un coup, & laiſſe entendre après lui, même à des oreilles peu muſicales, deux ſons aigus qu'il eſt facile de reconnoître pour la douzième & la dix-ſeptième du ſon principal.

Ce ſon principal, le ſeul qu'on entende, quand on ne fait pas attention aux autres, mais qui fait entendre en même tems à une oreille un peu attentive, ſon octave, ſa douzième & ſa dix-ſeptième majeure, eſt proprement ce qu'on appelle *ſon fondamental*, parce qu'il eſt, pour ainſi dire, la baſſe & le fondement des autres, qui n'exiſteraient pas ſans lui.

Voilà tout ce que la nature nous donne immédiatement, & par elle même dans la réſonnance du corps ſonore; mais l'art y a beaucoup ajoûté, & en conſéquence, on a étendu la dénomination de *ſon fondamental* à différens autres ſons. C'eſt ce qu'il faut développer.

Si l'on accorde avec le corps ſonore deux autres corps, dont l'un ſoit à la douzième au-deſſus du corps ſonore, & l'autre à la dix-ſeptième majeure au-deſſous; ces deux derniers corps frémiront ſans réſonner, (a) dès qu'on fera réſonner le premier: de plus, ces deux derniers corps en frémiſſant, ſe diviſeront par une eſpèce d'ondulation, l'un en trois, l'autre en cinq parties égales; & ces parties dans leſquelles ils ſe diviſent, rendroient l'octave du ſon principal, ſi en frémiſſant elles réſonnoient.

Ainſi ſuppoſons qu'une corde pincée ou frappée, rende un ſon que j'appellerai *ut*, les cordes à la douzième & à la dix-ſeptième majeure au-deſſous frémiront. Or, ces cordes ſont un *fa* & un *la bémol*: de ſorte que ſi ces cordes réſonnoient dans leur totalité, on entendroit ce chant, ou plutôt cet accord, *la bémol*, *fa ut*, dont le plus haut ton *ut* eſt à la dix-ſeptième majeure au-deſſus de *la bémol*, & à la douzième au deſſus de *fa*.

Ainſi il réſulte des deux expériences que nous venons de rapporter; 1°. Qu'en frappant un ſeul ſon quelconque, *ut* par exemple, on entendra en même tems ſa douzième au-deſſus *ſol*, & ſa dix-ſeptième majeure au-deſſus *mi*; 2°. que les cordes *la bémol* & *fa*, qui ſeront à la dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*, & à la douzième au-deſſous, frémiront ſans réſonner.

Or, la douzième eſt l'octave de la quinte, & la dix-ſeptième majeure, l'eſt de la tierce majeure: & comme nous avons une facilité naturelle à confondre les ſons avec leurs octaves. (Voyez *octave*), il s'enſuit 1°. qu'au lieu des trois ſons *ut* fondamental, *ſol* douzième & *mi* dix-ſeptième majeure qu'on entend en même tems, on peut ſubſtituer ceux-ci, qui n'en différeront preſque pas quant à l'effet, *ut*, *mi* tierce majeure, *ſol* quinte: ces trois ſons forment l'accord qu'on nomme *accord parfait majeur*, & dans lequel le ſon *ut* eſt encore regardé comme *fondamental*, quoiqu'il ne le ſoit pas immédiatement, & qu'il ne le devienne que par une eſpèce d'extenſion, en ſubſtituant à la douzième & à la dix-ſeptième, les octaves de ces deux ſons. 2°. De même au lieu de trois ſons, *ut* ſon principal, *la bémol* dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*, & *fa* douzième au-deſſous, qu'on entendroit ſi les cordes *fa* & *la bémol* réſonnoient en totalité, on peut imaginer ceux ci (en mettant la quinte & la tierce majeure, au lieu de la douzième & la dix-ſeptième), *fa* quinte au-deſſous d'*ut*, *la bémol*, tierce majeure au-deſſous

au-deſſous *ut fondamental*. Or, *la bémol* faiſant une tierce majeure avec *ut*, fait une tierce mineure avec *fa*; ce qui produit un autre accord appelé *accord parfait mineur*; voyez *accord* & *mineur*. Dans cet accord, il n'y a proprement aucun *ſon fondamental*; car *fa* ne fait point entendre *la bémol*, comme *ut* fait entendre *mi*. De plus, ſi l'on regardoit ici quelque ſon comme *fondamental* quoi qu'improprement, ce devroit être le ſon le plus haut *ut b*): car c'eſt ce ſon qui fait frémir *fa* & *la bémol*, & c'eſt du frémiſſement de *fa* & de *la bémol*, occaſionné par la réſonnance d'*ut*, qu'on a tiré l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*. Cependant comme la corde *fa* en réſonnant fait entendre *ut*, quoiqu'elle ne faſſe ni entendre ni frémir *la bémol*, on regarde le ſon le plus bas *fa*, comme *fondamental* dans l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*, comme le ſon le plus bas *ut*, eſt *fondamental* dans l'accord majeur *ut mi ſol*.

Tel eſt l'origine que M. Rameau donne à l'accord & au mode mineur; origine que nous pourrons diſcuter à MODE MINEUR, en examinant les objections qu'on lui a faites ou qu'on peut lui faire ſur ce ſujet, & en appréciant ces objections. Quoi qu'il en ſoit, il eſt au moins certain que dans tout accord parfait, ſoit majeur, ſoit mineur, formé d'un ſon principal, de ſa tierce majeure ou mineure & de ſa quinte, on appelle *fondamental* le ſon principal, qui eſt le plus grave ou le plus bas de l'accord (*c*).

Quelques phyſiciens ont entrepris d'expliquer ce ſingulier phénomène de la réſonnance de la douzième & de la dix-ſeptième majeure, conjointement avec l'octave; mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroiſſent mériter qu'on en faſſe mention.

La première eſt de M. Daniel Bernouilli. Ce grand géomètre prétend dans les *mémoires de l'académie des ſciences de Pruſſe, pour l'année* 1753, que la vibration d'une corde eſt un mélange de pluſieurs vibrations partielles, qu'il faut diſtinguer dans une corde en vibration différens points qui ſont comme des eſpèces de nœuds ou points fixes, autour deſquels oſcille la partie de la corde compriſe entre deux de ces points voiſins l'un de l'autre; je dis *comme des eſpèces de nœuds ou points fixes*; car ces points ne ſont pas véritablement immobiles, ils ne le ſont, ou plutôt ils ne ſont conſidérés comme tels, que par rapport à la partie de la corde qui oſcille entre deux; & d'ailleurs ils ſont eux-mêmes des vibrations par rapport aux deux extrémités véritablement fixes de la corde. Or dans cette ſuppoſition, M. Daniel Bernouilli prouve que tous les points de la corde ne font pas leurs vibrations en même-temps; mais que les uns font deux vibrations, les autres trois, &c. pendant que d'autres n'en font qu'une; & c'eſt par-là qu'il explique la multiplicité de ſons qu'on entend dans le frémiſſement d'une même corde; car on ſait que la différence des ſons vient de celle des vibrations.

Comme M. Daniel Bernouilli attaque dans ce mémoire la théorie que j'ai donnée le premier de la vibration des corps ſonores, voyez l'article *Corde*; j'ai cru devoir répondre à ſes objections par un écrit particulier que j'eſpère publier dans une autre occaſion; mais cette diſcuſſion n'étant point ici de mon ſujet, je me borne à la queſtion préſente. J'accorde d'abord à M. Bernouilli ce que je ne crois pas, & ce que M. Euler me paroît avoir très bien réfuté dans les mémoires de l'académie de Berlin 1753, ſavoir, qu'une corde en vibration décrit toujours ou une trochoïde ſimple, ou une courbe, qui n'eſt autre choſe que le mélange de pluſieurs trochoïdes. En admettant cette propoſition, j'obſerve d'abord que dans les cas où la courbe décrite ſera une trochoïde ſimple (ce qui peut & doit arriver ſouvent, & ce que M. Bernouilli ſemble ſuppoſer lui-même) tous les points feront leurs vibrations en même-temps, & que par conſéquent il n'y aura point de ſon multiple: or cela eſt contraire à l'expérience, puiſque toute corde miſe en vibration fait entendre pluſieurs ſons à la fois.

Je demande de plus, 1°., ce que M. Daniel Bernouilli n'a point expliqué, quelle ſera la cauſe qui déterminera la corde vibrante à être un mélange de pluſieurs trochoïdes? 2°., Ce qu'il a expliqué encore moins, quelle ſera la cauſe qui déterminera conſtamment ces trochoïdes à être telles qu'on entende l'octave, la douzième & la dix-ſeptième, plutôt que tout autre ſon? On concevroit aiſément comment la corde feroit entendre, outre le ſon principal, l'octave, la douzième & la dix-ſeptième, ſi les points de la corde qui forment les extrémités des trochoïdes partielles, étoient de véritables nœuds ou points fixes, tels que les parties de la corde compriſes entre ces nœuds, fiſſent dans le même temps, la première, une vibration; la ſeconde, deux; la troiſième, trois; la quatrième, quatre; la cinquième, cinq, &c. En ce cas, on pourroit regarder la corde comme compoſée de cinq parties différentes, placées en ligne droite, immobiles chacune à leurs extrémités, & formant par leurs différentes longueurs cette ſuite ou progreſſion, $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$, &c.; mais l'expérience démontre que cela n'eſt pas ainſi. Dans une corde qui fait librement ſes vibrations, on ne remarque point d'autres nœuds ou points abſolument fixes que l'extrémité, & M. Bernouilli paroît admettre cette vérité.

Il eſt vrai qu'en regardant les nœuds comme mobiles, & en ſuppoſant d'ailleurs que la corde vibrante ſoit un mélange de pluſieurs trochoïdes, les différens points de cette corde font leurs vibrations en différens temps; mais il eſt aiſé de voir que cette différence de vibrations ne peut ſervir à expliquer la multiplicité des ſons. En effet, ſuppoſons pour

plus de ſimplicité & pour nous faire plus facilement entendre, que la corde vibrante forme uniquement deux trochoïdes égales, enſorte que le point de milieu de la corde ſoit l'extrémité commune des deux trochoïdes; nous convenons que tandis que ce point de milieu de la corde fera une vibration, le point de milieu de chaque trochoïde en fera deux; mais il eſt aiſé de faire voir, & je l'ai démontré dans l'écrit dont j'ai fait mention plus haut, que ces deux vibrations ne ſe feront pas chacune dans un temps égal, & qu'ainſi la réunion de ces deux vibrations ne doit point produire l'octave du ſon principal, donné par le point de milieu de la corde : car pour qu'on entende cette octave, il faut non-ſeulement que l'oreille ſoit frappée par deux vibrations en même temps, il faut de plus que ces deux vibrations ſoient chacune d'égale durée. C'eſt pour cela qu'une corde qui eſt la moitié d'une autre, tout le reſte d'ailleurs égal, fait entendre l'octave du ſon que cette autre produit; parce que non-ſeulement la petite corde fait deux vibrations pendant que la grande en fait une, mais qu'elle fait une vibration pendant que la grande en fait la moitié d'une : autrement, ſi les vibrations de la petite corde ne ſe faiſoient pas dans le même temps, elle feroit entendre ſucceſſivement pluſieurs ſons dont le mélange ne formeroit qu'un bruit confus. Concluons donc de ces réflexions, que les vibrations différentes des différens points de la corde ne ſuffiſent pas pour expliquer la multiplicité des ſons qu'elle produit. Ce n'eſt pas tout : ſi le point de milieu de la corde fait une vibration tandis que le point de milieu de chaque trochoïde en fait deux, il eſt aiſé de voir que les autres points participeront plus ou moins de la loi du mouvement de ces deux trochoïdes, ſelon qu'ils en ſeront plus ou moins proches. Ainſi, à proprement parler, la loi des vibrations de chaque point ſera différente, & chacun devroit produire un ſon particulier, qui, par ſon mélange avec les autres, ne devroit former qu'une harmonie confuſe & une eſpèce de cacophonie. Pourquoi cela n'arrive-t-il pas? & pourquoi l'oreille ne diſtingue-t-elle dans le ſon de la corde, que ceux qui forment l'accord parfait? Il me ſemble donc que la théorie de M. Bernouilli, que je viens d'expoſer, ne ſuffit pas pour expliquer le phénomène dont il eſt queſtion; quoique cette théorie ingénieuſe ait obtenu le ſuffrage de M. Euler lui-même, peu d'accord d'ailleurs, ainſi que moi, avec M. Daniel Bernouilli, ſur la nature des courbes que forme une corde vibrante.

D'autres auteurs expliquent ainſi la multiplicité des ſons rendus par une même corde. Il y a, diſent-ils, dans l'air des parties de différent reſſort, différemment tendues, & qui par conſéquent doivent faire leurs vibrations les unes plus lentement, les autres plus vîte. Quand on met une corde en vibration, cette corde communique principalement ſon mouvement aux parties de l'air qui ſont tendues au même degré qu'elle, & par conſéquent doivent faire leurs vibrations en même-temps; de manière que ces vibrations commencent & s'achèvent avec celles de la corde, & par conſéquent la favoriſent entièrement & conſtamment, & en ſont favoriſées de même. Après ces parties de l'air, celles dont les vibrations peuvent le moins toucher celles de la corde & en être le moins troublées, ſont celles qui font le double de vibrations dans le même temps, parce que ces vibrations recommencent de deux en deux avec celles de la corde. Le mouvement que ces parties de l'air reçoivent par le mouvement de la corde, doit donc y perſévérer auſſi quelque temps, quoique moins fortement que dans les premières. Par la même raiſon, les parties de l'air qui feroient trois, quatre, cinq, &c. vibrations dans le même temps, doivent auſſi participer un peu au mouvement de la corde, mais ce mouvement doit toujours aller en diminuant de force, juſqu'à ce qu'enfin il ſoit inſenſible. Cette hypothèſe eſt ingénieuſe; mais je demande 1°. pourquoi on n'entend que des ſons plus aigus que le ſon principal; pourquoi on n'entend point l'octave au-deſſous, la douzième au-deſſous, la dix-ſeptième au-deſſous? Il ſemble qu'on devroit, dans cette hypothèſe, les entendre du moins auſſi diſtinctement que les ſons au-deſſus : car les parties d'air qui ſont, par exemple, une vibration pendant trois vibrations de la corde principale, ſont dans le même cas, par rapport à la concurrence de leurs mouvemens, que celles qui font trois vibrations tandis que la corde en fait une. D'ailleurs, l'expérience prouve que ſi l'on fait réſonner une corde, & qu'on ait en même-temps près d'elle quatre autres cordes tendues, dont la première ſoit le tiers; la ſeconde, le cinquième de la grande; la troiſième triple, la quatrième quintuple; les deux premières de ces cordes réſonneront au bruit de la principale, les deux autres ne feront que frémir ſans réſonner, & ſe diviſeront ſeulement en frémiſſant l'une en trois, l'autre en cinq parties égales à la première. Or, dans l'hypothèſe préſente, il ſemble que ces deux dernières cordes devroient réſonner bien plutôt que les deux autres : en effet, celles-ci ſont principalement ébranlées & forcées à réſonner par des parties d'air dont les vibrations ſe font en trois fois, en cinq fois moins de temps que celles de la corde principale; les deux autres qui ſe diviſent en parties égales à la corde principale, ſont évidemment ébranlées (je parle dans l'hypothèſe dont il s'agit) par les parties d'air dont la vibration eſt la plus forte, par celles qui ſont à l'uniſſon de la corde principale, pourquoi ne ſont elles que frémir, tandis que les autres réſonnent? Enfin, il me ſemble que la concurrence plus ou moins grande des vibrations eſt ici un principe abſolument illuſoire. Pour le montrer, ſuppoſons d'abord qu'une corde faſſe deux vibrations pendant qu'une corde double en fait une. Je remarque, ce qu'il eſt très-aiſé de voir, que les vibrations ne ſeront réellement concourantes, c'eſt-à-dire, commençantes en même-temps, & ſe faiſant *dans le même ſens*, qu'après deux vibrations de la grande corde & quatre de la petite : ainſi dans le temps que

Digitized by Google

la grande corde fait deux vibrations, les vibrations de cette grande corde ſeront moitié troublées par des vibrations contraires, moitié favoriſées par des vibrations dans le même ſens. Prenons maintenant une corde qui faſſe cinq vibrations pendant que la grande en fait une : il eſt encore aiſé de voir que les vibrations ſeront vraiment concourantes à la fin d'une vibration de la grande corde, & que pendant cette vibration, elle aura été troublée par deux vibrations contraires de la petite corde, & favoriſée par trois vibrations dans le même ſens, & en général troublée pendant la plus petite moitié des vibrations, & favoriſée durant la plus grande moitié. Donc une corde qui fait une vibration pendant le temps qu'une autre en fait un nombre complet quelconque, eſt (exactement, ou à très-peu près) également troublée & également favoriſée par celle-ci, quelque ſoit ce nombre. Il n'y a donc pas de raiſon, ce me ſemble, pour que certaines parties d'air ſoient plus ébranlées que d'autres par le mouvement de la corde, à l'exception de celles qui ſeroient à l'uniſſon. Ainſi, ou les autres ne ſeront point ébranlées, ou elles le ſeront toutes à peu près de même, & il n'en réſultera qu'un ſon ſimple ou une cacophonie. Enfin, quand il y a pluſieurs cordes tendues & qu'on en fait réſonner une, il ſemble que ſuivant cette hypothèſe, celles qui ſont à l'octave devroient moins frémir & moins réſonner que celles qui ſont, par exemple, à la douzième ou à la dix-ſeptième au-deſſus, puiſque les vibrations de celle-ci ſont plus ſouvent concourantes avec les vibrations de la corde principale qu'elles ne lui ſont contraires; au lieu que les vibrations des cordes à l'octave ſont auſſi ſouvent contraires que concourantes avec les vibrations de la corde principale. Cependant l'expérience prouve que l'octave réſonne davantage : donc tout ce ſyſtême porte à faux.

J'ai ſuppoſé juſqu'ici, avec les phyſiciens dont je parle, qu'en effet les parties de l'air étoient différemment tendues. Il ne s'agit pas ici d'examiner ſi cette hypothèſe eſt fondée; ſur quoi, voyez l'article *Son* : il ſuffit d'avoir montré qu'elle ne peut ſervir à expliquer d'une manière ſatisfaiſante le phénomène de la multiplicité des ſons rendus par une même corde.

Quoi qu'il en ſoit, outre l'accord de la douzième & de la dix-ſeptième majeure donnée par la nature, on a formé d'autres accords principaux qui entrent auſſi dans la muſique, & qui y produiſent même beaucoup d'effet & de variété. On a donné en général à tous ces accords le nom de *fondamentaux*, parce que tous les autres accords en dérivent & n'en ſont que des renverſemens. (Voyez *Accord*, *Baſſe continue* & *Renverſement*.) & dans chacun de ces accords *fondamentaux*, on a appelé *ſon fondamental* le ſon le plus grave de l'accord. (Voyez *Syſtême*.)

Accords fondamentaux. M. Rouſſeau en a donné la liſte au mot *Accord*. Sans rien répéter de ce qu'il a dit à cet article, nous y ajouterons qu'il n'y a proprement que trois accords *fondamentaux* : accord parfait, accord de ſixte, accord de ſeptième.

Accord parfait. Il eſt de deux ſortes, majeur ou mineur, ſelon que la tierce eſt majeure ou mineure. L'accord majeur eſt donné immédiatement, ou preſque immédiatement par la nature; immédiatement, quand il renferme la douzième & la dix-ſeptième; preſque immédiatement quand il ne renferme que la tierce & la quinte, qui en ſont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique*.) Quand cet accord eſt exactement conforme à celui que la nature donne, c'eſt-à-dire, quand il renferme le ſon principal, la douzième & la dix ſeptième majeure, alors il produit l'effet le plus frappant dont il ſoit ſuſceptible; comme dans le chœur, *l'amour triomphe*, de Pygmalion. L'accord mineur, quoiqu'il ne ſoit pas donné immédiatement par la nature, & qu'il paroiſſe plutôt l'ouvrage de l'art, eſt cependant fort agréable, & ſouvent même plus propre que le majeur à certaines expreſſions, comme celles de la tendreſſe, de la triſteſſe, &c.

Accord de ſixte. Il y en a de trois ſortes. Les deux premiers s'appellent *accords de ſixte ajoutée*, ils ſe pratiquent ſur la ſous-dominante du ton. (Voyez *Sous-dominante*.) La ſixte y eſt toujours majeure, & la tierce majeure ou mineure, ſelon que le mode eſt majeur ou mineur. Ces deux accords ne diffèrent donc que par leur tierce. Ainſi dans le ton majeur d'*ut*, on pratique ſur la ſous-dominante *fa*, l'accord *fa la ut re*, dont la tierce eſt majeure & la ſixte majeure; & dans le ton mineur de *la*, on pratique ſur la ſous-dominante *re*, l'accord *re fa la fi*, dont la tierce eſt mineure, la ſixte étant toujours majeure. (*d*.)

Outre ces deux accords, il y en a un autre qui produit en pluſieurs occaſions un très-bon effet, & qui eſt pratiqué ſur-tout par les Italiens (*e*,) on l'appelle *accord de ſixte ſuperflue* ou de *ſixte italienne*. il eſt compoſé d'une tierce majeure, d'une quarte ſuperflue ou triton, & d'une tierce majeure en cette ſorte, *fa la ſi re* *. Ce n'eſt pas proprement un accord de ſixte; car de *fa* au *re* dièſe, il y a une vraie ſeptième (*f*;) mais l'uſage l'a ainſi nommé, en déſignant ſeulement la ſixte par l'épithète de *ſuperflue*. (Voyez *Superflu* & *intervalle*.) Il paroit très-difficile de déterminer d'une façon bien nette & bien convaincante, l'origine de cet accord; en effet, comment aſſigner d'une manière ſatisfaiſante l'origine d'un accord *fondamental* qui renferme tant de diſſonances, *fa ſi*, *fa re* *, *la ſi*, *la re* *, & qui pourrant n'en eſt pas moins employé avec ſuccès, comme l'oreille peut en juger? Ce qu'on peut imaginer de plus plauſible là-deſſus, ne l'eſt guère. (Voyez *Sixte ſuperflue*.) On peut regarder cet accord comme renverſé de *ſi re* * *fa la*, qui n'eſt autre choſe que l'accord *ſi re fa la*, uſité dans la baſſe fondamentale, en conſéquence du double emploi (Voyez *Double emploi*.)

& dont on a rendu la tierce majeure pour produire l'impreſſion du mode de *mi* par ſa note ſenſible *re* ♯; enſorte que l'on a pour ainſi dire à la fois l'impreſſion imparfaite de deux modes, celui de *mi* par la note *re* ♯ ſubſtituée au *re*, & de celui de *la*; mais pourquoi ſe permet-on de rendre majeure la tierce de *ſi* à *re*? Sur quelles raiſons cette altération eſt-elle appuyée, ſur-tout lorſqu'elle produit deux diſſonances de plus? d'ailleurs, ſi l'on en croit M. Rouſſeau, au mot *Accord*, l'accord *fondamental fa la ſi re* ♯ ne ſe renverſe point: peut-on donc le regarder comme renverſé de *ſi re* ♯ *fa la*? je m'en rapporte ſur cette queſtion à des lumières ſupérieures aux miennes (*g*.) On pourroit peut-être dire auſſi que l'accord *ſi re* ♯ *fa la*, n'eſt autre choſe que l'accord de dominante tonique *ſi re* ♯ *fa* ♯ *la*, dans le mode de *mi*, accord dont on a rendu le *fa* naturel. Cette origine me paroît encore plus forcée que la précédente.

Mais ſoit qu'on aſſigne à cet accord une origine, ſoit qu'on ne lui en aſſigne point, il eſt certain qu'on doit le regarder comme un accord *fondamental*, puiſqu'il n'a point de baſſe fondamentale; ainſi M. Rouſſeau au mot ACCORD a eu très-grande raiſon de placer parmi les accords *fondamentaux* cet accord de ſixte ſuperflue, dont les autres auteurs françois n'avoient point fait mention, au moins que je ſache, & dont j'avoue que j'ignorois l'exiſtence quand je compoſai mes élémens de muſique, quoique M. Rouſſeau en eût déja parlé. M. de Bethiſy, dans un ouvrage ſur la théorie & la pratique de la muſique, publié en 1754, dit qu'il ne ſe ſouvient point que M. Rameau ait parlé de cet accord dans ſes ouvrages, quoiqu'il l'ait employé quelquefois, par exemple, dans un chœur du premier acte de Caſtor & Pollux. M. de Bethiſy donne des exemples de l'emploi de cet accord dans la baſſe continue; mais il laiſſe en blanc l'accord qui lui répond dans ſa baſſe *fondamentale*.

Accords de ſeptième. Il y a pluſieurs ſortes d'accords de ſeptième *fondamentaux*. Le premier eſt formé d'une tierce majeure & de deux tierces mineures, comme *ſol ſi re fa*; il ſe pratique ſur la dominante des tons majeurs & mineurs. (Voyez *Dominante*, *Mode*, *Harmonie*, &c.) Le ſecond eſt formé d'une tierce mineure, d'une tierce majeure & d'une tierce mineure, comme *re fa la ut*, & ſe pratique ſur la ſeconde note des tons majeurs: ſur quoi *voyez* l'article *Double Emploi*. Le troiſième eſt formé de deux tierces mineures & d'une tierce majeure, comme *ſi re fa la*; il ſe pratique ſur la ſeconde note des tons mineurs: ſur quoi *voyez* auſſi *Double Emploi*. Le quatrième eſt formé d'une tierce majeure, d'une tierce mineure & d'une tierce majeure, comme *ut mi ſol ſi*; il ſe pratique ſur une tonique ou autre note, rendue par-là dominante imparfaite. Le cinquième eſt appelé *accord de ſeptième diminuée*; il eſt formé de trois tierces mineures, *ſol* ♭ *ſi re fa*; il ſe pratique ſur la note ſenſible des tons mineurs. Cet accord n'eſt qu'improprement accord de ſeptième; car du *ſol* ♭ au *fa* il n'y a qu'une ſixte. Cependant l'uſage lui a donné le nom de ſeptième, en y ajoutant l'épithète de *diminuée*. (Voy. *Diminué* & *Intervalle*.) On peut avec M. Rameau regarder cet accord comme dérivé de l'accord de la dominante du mode mineur, réuni à celui de la ſous-dominante, (voyez *mes Elémens de muſique*, & la ſuite de cet article.) Mais qu'il ſoit dérivé ou non de ces deux accords, il eſt certain qu'il a lieu dans la baſſe fondamentale, ſuivant M. Rameau lui-même: ainſi M. Rouſſeau a eu raiſon de dire au mot ACCOMPAGNEMENT, que l'accord parfait peut être précédé non-ſeulement de l'accord de la dominante & de celui de la ſous-dominante, mais encore de l'accord de ſeptième diminuée & même de celui de ſixte ſuperflue. Soit qu'on regarde ces accords comme dérivés de quelqu'autre ou non, il eſt certain qu'ils entrent dans la baſſe *fondamentale*, & que par conſéquent l'obſervation de M. Rouſſeau eſt très-exacte.

Nous avons expliqué au mot *diſſonance*, l'origine la plus naturelle des accords *fondamentaux* de la dominante & de la ſous-dominante *ſol ſi re fa*, *fa la ut re*; & ſi en cet endroit nous n'avons point cité le chapitre IX de la génération harmonique de M. Rameau, comme on nous l'a reproché, c'eſt qu'il nous a paru que dans ce chapitre, l'auteur inſiſtoit préférablement ſur une autre origine de la diſſonance, origine fondée ſur des proportions & progreſſions dont la conſidération nous ſemble abſolument inutile dans cette matière. Les remarques que fait M. Rouſſeau au mot *diſſonance*, ſur cet uſage des proportions, nous ont paru aſſez juſtes pour chercher dans les principes même de M. Rameau une autre origine de la diſſonance; origine dont il ne paroît pas avoir ſenti tout le prix, puiſqu'il ne l'a tout au plus que légérement indiquée. Ce que nous diſons ici n'a point pour objet de rien ôter à M. Rameau; mais de faire voir que dans l'article *diſſonance*, nous nous ſommes très-exactement exprimés ſur la matière dont il étoit queſtion.

Il eſt eſſentiel à l'accord de ſeptième qui ſe pratique ſur la dominante tonique, de porter toujours la tierce majeure; cette tierce majeure eſt la note ſenſible du ton. Voyez *note ſenſible*; elle monte naturellement à la tonique, comme la dominante y deſcend: ainſi elle annonce le plus parfait de tous les repos appelé *cadence parfaite*. Voyez *Cadence*. Telles ſont en ſubſtance les raiſons qui font porter la tierce majeure à l'accord dont il s'agit, ſoit que le ton ſoit d'ailleurs majeur ou mineur (Voyez *mes élémens de muſique*, art. 77 & 109.)

Il n'en eſt pas de même de l'accord de ſixte, pratiqué ſur la ſous-dominante: la tierce eſt majeure ou mineure, ſelon que le mode eſt majeur ou mineur; mais ſa ſixte eſt toujours majeure, parce qu'elle eſt la quinte de la dominante qu'elle repréſente dans cet accord, comme on l'a expliqué au mot *diſſonance*, à la fin.

Les accords de ſeptième, tels que *ut mi ſol ſi*, ne ſont autre choſe que l'accord de dominante tonique *ut mi ſol ſi b* du mode de *ſa*, dans lequel on a changé le *ſi b* en *ſi* naturel, pour conſerver l'impreſſion du mode d'*ut*. Sur quoi voyez mes *élémens de muſique*, art. 115, & l'art. *Dominante* (*k*).

A l'égard de l'accord de ſeptième diminuée, tel que *ſol ♯ ſi re ſa*, voyez *ſeptième diminuée*, nous en avons indiqué l'origine ci-deſſus: on peut le regarder comme formé des deux accords *mi ſol ♯ ſi re* & *re ſa la ſi* de la dominante tonique & de la ſous-dominante dans le mode de *la*, qu'on a réunis enſemble en retranchant d'un côté la dominante *mi*, dont la note ſenſible le *ſol ♯* eſt ſenſible pour la place; & de l'autre la note *la*, qui eſt ſous-entendue dans *la* quinte *re*. On peut voir au mot *harmonique*, l'uſage de cet accord pour paſſer d'un ton dans un autre qui ne lui eſt point relatif (*i*).

Il nous reſte encore un mot à dire ſur l'origine que nous avons donnée à la diſſonance de la ſous dominante, au mot *diſſonance*. Nous avons dit que dans l'accord *ſa la ut* on ne pouvoit faire entrer la diſſonance *ſol*, parce qu'elle diſſoneroit doublement avec *ſol* & avec *la*. M. Rouſſeau, un peu plus haut & dans le même article, ſe ſert d'une raiſon ſemblable pour rejeter le *la* ajouté à l'accord *ſol ſi re*. En vain objecteroit-on qu'on trouve au mot *accord* cette double diſſonance dans certains accords; nous répondons que ces accords, quelque origine qu'on leur donne, n'appartiennent point à la baſſe fondamentale; que ce ne ſont point des accords primitifs; qu'ils ſont pour la plupart ſi durs, qu'on eſt obligé d'en retrancher différens ſons pour en adoucir la dureté. Ainſi les diſſonances tolérées dans ces accords, ne doivent point être permiſes dans des accords primitifs & *fondamentaux*, dans leſquels, ſi on altère par des diſſonances l'accord parfait, afin de faire ſentir le mode, on ne doit au moins altérer l'harmonie de cet accord que le plus foiblement qu'il eſt poſſible.

Baſſe fondamentale. On a déja vu au mot *baſſe* ſa définition; elle ne renferme que les accords *fondamentaux* dont nous venons de parler & qui ſont au nombre de dix, ſavoir, les cinq accords de ſeptième, l'accord de ſixte ſuperflue, les deux accords parfaits, & les deux accords de ſous-dominante. On a vu dans le même article qui vient d'être cité, les principales règles ſur leſquelles on doit former la *baſſe fondamentale*, & on peut les voir expliquées plus en détail, d'après M. Rameau, dans mes *élémens de muſique*. On trouvera au mot *ſeptième diminuée*, les règles particulières de cet accord.

Mais on nous permettra de faire ici aux muſiciens une queſtion: pourquoi n'a-t-on employé juſqu'ici, dans la *baſſe fondamentale*, que les dix ſortes d'accords dont nous venons de parler? Nous avons vu avec quel ſuccès les Italiens font uſage de l'accord de ſixte ſuperflue, que la baſſe *fondamentale* ne paroit pas donner; nous avons vu comment on a introduit dans cette même baſſe les différens accords de ſeptième: eſt-il bien certain qu'on ne puiſſe employer dans la *baſſe fondamentale* que ces accords, & dans la baſſe continue que leurs dérivés? l'oreille eſt ici le vrai juge, ou plutôt le ſeul; tout ce qu'elle nous préſentera comme bon, devra ſans doute, ou pourra du moins être employé quelquefois avec ſuccès: ce ſera enſuite à la théorie à chercher l'origine de nouveaux accords, ou ſi elle n'y réuſſit pas, à en faire point lui en donner d'autres qu'eux-mêmes. Je crains que la plupart des muſiciens, les uns aveuglés par la routine, les autres prévenus par des ſyſtêmes, n'aient pas tiré de l'harmonie tout le parti qu'ils auroient pu, & qu'ils n'aient exclus une infinité d'accords qui pourroient en bien des occaſions produire de bons effets. Pour ne parler ici que d'un petit nombre de ces accords; par quelle raiſon n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords *ut mi ſol - ut*, *ut mi ſol ♯ ſi*, dont le premier n'a proprement aucune diſſonance (*k*), & le ſecond n'en contient qu'une, comme l'accord uſité *ut mi ſol ſi*? n'y a-t-il point d'occaſion où de pareils accords puiſſent être employés, ne fut-ce que par licence; car on ſait combien les licences ſont fréquentes en muſique (*l*)? & pour n'en donner ici qu'un ſeul exemple analogue à l'objet dont il s'agit, M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air de trompette, des fêtes de l'hymen, p. 132. Les deux parties ſupérieures à la tierce majeure l'une de l'autre (*m*)? Quoi! deux tierces majeures de ſuite, & à plus forte raiſon une ſuite de tierces majeures ne ſont pas interdites par lui-même: pourquoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire entendre dans un même accord deux tierces majeures enſemble? & cela ne ſe pratique-t-il pas en effet dans l'accord *ut mi ſol ♯ ſi re*, nommé *de quinte ſuperflue*, & qui étant pratiqué dans l'harmonie, ſemble autoriſer à plus forte raiſon les deux dont nous venons de parler? Si ces accords ne peuvent entrer dans la *baſſe fondamentale*, ne pourroient-ils pas au moins entrer dans la baſſe continue? ſi l'oreille les jugeoit trop durs en les rendant complets, ne pourroit-on pas les adoucir par le retranchement de quelques ſons, pourvu qu'on laiſſât toujours ſubſiſter le *ſol ♯*, qui conſtitue la différence eſſentielle entre ces accords & les mêmes accords tels qu'on les emploie d'ordinaire, en y mettant le *ſol* au lieu de *ſol ♯*? Ce n'eſt pas tout: imaginons cette liſte d'accords terminés tous ou par l'octave ou par la ſeptième majeure, & dont les trois premiers ſons forment des tierces.

ut mi ſol ♯ ut
ut mi ſol ♯ ſi
ut mi b ſol ſi
ut mi b ſol b ut (*n*)
ut mi b ſol b ſi

Pourquoi ces accords, dont aucun, excepté le dernier, ne renferme plus d'une ou de deux diſſo-

nances, ſont-ils proſcrits de l'harmonie? eſt-il bien certain, par l'expérience (car encore une fois l'expérience eſt ici le juge) qu'aucun d'eux ne puiſſe être employé en aucune occaſion, en les conſidérant *ſoit en eux-mêmes, ſoit par rapport à ceux qui doivent les précéder ou les ſuivre?* Je ne parle point d'une infinité d'autres accords, ſur leſquels je pourrois faire une queſtion ſemblable; accords qu'il eſt aiſé de former par des combinaiſons qu'on peut varier en un grand nombre de manières, qui ne doivent être ni admis, ni auſſi rejetés ſans épreuve, & ſur leſquels on n'en a peut être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:

*ut mi fol * fi b*
*ut mi b fol * ut* (*o*)
*ut mi b fol * fi*
*ut mi b fol * fi b*
ut mi fol la b
*ut mi fol * la*
*ut mi b fol * la*
ut mi fol b fi
ut mi fol b la b, &c. &c.

Il eſt aiſé de voir qu'on peut rendre cette liſte beaucoup plus longue.

Je ſens toute mon inſuffiſance pour décider de pareilles queſtions; mais je déſirerois que quelque muſicien conſommé (& ſur-tout, je le répète, non prévenu d'aucun ſyſtême) voulût bien s'appliquer à l'examen que je propoſe. Dira-t-on que ces accords n'ont point d'origine dans la *baſſe fondamentale?* c'eſt ce qu'il faudroit examiner. Si l'accord de ſixte ſuperflue n'en a point, pourquoi ceux-ci en auroient-ils? & ſi cet accord en a, pourquoi ceux ci ne pourroient-ils pas en avoir? Ne pourroit-on pas par exemple trouver une origine à l'accord *ut mi fol * ut*, fondée ſur ce que la corde *mi* doit faire réſonner ſa dix-ſeptième majeure double octave de *fol* *, & faire frémir la dix-ſeptième majeure en deſcendant double octave d'*ut*, & ainſi du reſte? Quoiqu'il en ſoit, & pour le dire en paſſant, il ſe préſente ici une queſtion bien digne d'être propoſée à ceux qui prétendent expliquer la raiſon phyſique du ſentiment de l'harmonie: pourquoi l'accord *ut mi fol * ut*, quoiqu'il ſoit proprement ſans diſſonances, eſt-il dur à l'oreille, comme il eſt aiſé de s'en aſſurer? par quelle fatalité arrive-t-il que des accords qui nous flatteroient étant ſéparés, nous paroiſſent peu agréables étant réunis? je l'ignore, & je crois que c'eſt la meilleure réponſe. Paſſons maintenant à quelques autres remarques relatives à la *baſſe fondamentale*.

La baſſe continue, qui forme ce qu'on appelle *accompagnement*, n'eſt proprement que le renverſement de la *baſſe fondamentale*, & contient beaucoup d'autres accords, tous dérivés des *fondamentaux*: ainſi l'accompagnement repréſente vraiment la *baſſe fondamentale*, puiſqu'il n'en eſt qu'un renverſement, & pour ainſi dire une eſpèce de modification; mais eſt-il vrai, comme le prétendent quelques muſiciens, que l'accompagnement repréſente le corps ſonore. La queſtion ſe réduit à ſavoir ſi la *baſſe fondamentale* repréſente le corps ſonore. Or, de tous les accords employés dans la *baſſe fondamentale*, il n'y en a qu'un ſeul qui repréſente vraiment le corps ſonore; ſavoir l'accord parfait majeur; encore ne repréſente-t-il véritablement & exactement le corps ſonore, que quand cet accord contient la douzième & la dix-ſeptième majeure, parce que le corps ſonore ne fait entendre que ces deux ſons, ſans y comprendre ſon octave. Tous les autres accords, ſoit conſonnans, ſoit diſſonans, ſont abſolument l'ouvrage de l'art, & d'autant plus l'ouvrage de l'art, qu'ils renferment plus de diſſonances. On doit donc, ce me ſemble, rejeter ce principe, que l'accompagnement repréſente le corps ſonore, & regarder au moins comme douteuſes des règles qu'on appuieroit ſur ce ſeul fondement: par exemple, que dans l'accompagnement on doit compléter tous les accords, même ceux qui renfermant le plus de diſſonances, comme les accords par ſuppoſition, ſeroient les plus durs à l'oreille. M. Rameau a déduit, ſans doute avec vraiſemblance, de la réſonnance du corps ſonore, les principales règles de l'harmonie; mais la plupart de ces règles ſont uniquement l'ouvrage de la réflexion, qui a tiré de cette réſonnance des concluſions plus ou moins directes, plus ou moins détournées, plus ou moins rigoureuſes, (voyez *Gamme*,) & nullement l'ouvrage de la nature. Ainſi ce ſeroit parler très-incorrectement, pour ne rien dire de plus, que de prétendre que l'accompagnement repréſente le corps ſonore, ſur-tout quand l'accord eſt chargé de diſſonances. Dira-t-on qu'il y a des corps qui en réſonnant, produiſent des ſons diſſonans avec le principal, comme l'avance M. Daniel Bernouilli, dans ſes mémoires de l'académie de Berlin, de 1753, p. 153? En ſuppoſant même la vérité de cette expérience, que nous n'avons point faite, nos adverſaires n'en pourroient tirer aucune concluſion, puiſque cette expérience iroit à infirmer toute la théorie ſur laquelle la *baſſe fondamentale* eſt appuyée. Auſſi M. Daniel Bernouilli prétend-il dans le même endroit déja cité, qu'on ne peut tirer de la réſonnance du corps ſonore aucune théorie muſicale. Je crois cependant cette concluſion trop précipitée: car en général les corps ſonores rendent très-ſenſiblement la douzième & la dix-ſeptième, comme M. Daniel Bernouilli en convient lui-même au même endroit. S'il y a des exceptions à cette règle (ce que nous n'avons pas vérifié) elles ſont apparemment fort rares, & viennent ſans doute de quelque ſtructure particulière des corps qui les empêche de pouvoir être véritablement regardés comme des corps ſonores. Le ſon d'une pincette, par exemple, peut renfermer beaucoup de ſons diſcordans; mais auſſi le ſon d'une pincette n'eſt guère un ſon harmonique & muſical; c'eſt plutôt un bruit ſourd qu'un ſon. D'ailleurs, M. Rameau, à l'oreille duquel on peut bien s'en rapporter ſur ce ſujet, nous dit dans la génération harmonique, p. 17, que ſi on frappe une pin-

Digitized by Google

cette, on n'y aperçoit d'abord qu'une confuſion de ſons qui empêche d'en diſtinguer aucun, mais que les plus aigus venant à s'éteindre inſenſiblement à meſure que la réſonnance diminue, alors le ſon le plus pur, celui du corps total, commence à s'emparer de l'oreille, qui diſtingue encore avec lui ſa douzième & ſa dix-ſeptiéme.

La queſtion ſi l'accompagnement repréſente le corps ſonore, produit naturellement celle-ci, *ſi la mélodie eſt ſuggérée par l'harmonie.* Voici quelques réflexions ſur ce ſujet.

1°. Quelque parti qu'on prenne ſur la queſtion propoſée, nous croyons (& ſans doute il n'y aura pas là-deſſus deux avis) que l'expreſſion de la mélodie dépend en grande partie de l'harmonie qui y eſt jointe, & qu'un même chant nous affectera différemment, ſuivant la différence des baſſes qu'on y adaptera; ſur quoi, voyez la ſuite de cet article. M. Rameau a prouvé que ce chant, *ſol ut*, peut avoir vingt *baſſes fondamentales* différentes, & par conſéquent un nombre beaucoup plus grand de baſſes continues.

2°. Il paroit que le chant diatonique de la gamme *ut re mi fa ſol la ſi ut*, nous eſt ſuggéré par la *baſſe fondamentale*, ainſi que je l'ai expliqué, d'après M. Rameau, dans mes *Elemens de Muſique.* En effet, c'eſt une vérité d'expérience, que quand nous voulons monter ou deſcendre en partant de *ut* par les moindres degrés naturels à la voix, nous entonnons naturellement & ſans maître, cette gamme, ſoit en montant, ſoit en deſcendant: or pourquoi la voix ſe porte-t-elle naturellement & d'elle-même à l'intonation de ces intervalles? Il me ſemble que l'on ne ſauroit en donner une raiſon plauſible, qu'en regardant ce chant de la gamme comme ſuggéré par la *baſſe fondamentale.* Cela paroit encore plus ſenſible dans la gamme des Grecs, *ſi ut re mi fa ſol la.* Cette gamme a une *baſſe fondamentale* encore plus ſimple que la nôtre, & il paroit que les Grecs en diſpoſant ainſi leur gamme, en avoient ſenti la *baſſe fondamentale* ſans l'avoir peut-être ſuffiſamment développée: du moins il ne nous en reſte rien dans leurs écrits. Voyez ſur cela mes *Elémens de muſique*, art. 45 & 47, & l'art *Gamme.* Les conſonnances altérées qui ſe trouvent dans ces deux gammes, & dont l'oreille n'eſt point choquée, parce que les conſonnances avec la *baſſe fondamentale* ſont parfaitement juſtes, ſemblent prouver que la *baſſe fondamentale* eſt en effet le vrai guide ſecret de l'oreille dans l'intonation de ces gammes. Il eſt vrai qu'on pourroit nous faire ici une difficulté. La gamme des Grecs, nous dira-t-on, a une *baſſe fondamentale* plus ſimple que la nôtre: pourquoi la nôtre nous paroit-elle plus facile à entonner que celle des Grecs? celle-ci commence par un ſemi-ton, au lieu que l'intonation naturelle ſemble nous porter à monter d'abord d'un ton, comme nous le faiſons dans notre gamme; je réponds que la gamme des Grecs eſt à la vérité mieux diſpoſée que la nôtre pour la ſimplicité de la baſſe; mais que la nôtre eſt diſpoſée plus naturellement pour la facilité de l'intonation (*p*). Notre gamme commence par le ſon *fondamental ut*, & c'eſt en effet par ce ſon qu'il faut commencer; c'eſt celui d'où dépendent tous les autres, & pour ainſi dire qui les renferme. Au contraire, la gamme des Grecs, ni la *baſſe fondamentale* de cette gamme, ne commencent point par *ut*; mais c'eſt de cet *ut* qu'il faut partir pour diriger l'intonation, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Or en montant depuis *ut*, l'intonation dans la gamme même des Grecs, donne *ut re mi fa ſol la*, & il eſt ſi vrai que le ſon *fondamental ut* eſt ici le vrai guide ſecret de l'oreille, que ſi, avant d'entonner *ut* on veut y monter en paſſant par le ton de la gamme le plus immédiatement voiſin de cet *ut*, on ne peut y parvenir que par le ſon *ſi* & par le ſemi-ton *ſi ut.* Or pour paſſer du *ſi* à l'*ut* par ce demi-ton, il faut néceſſairement que l'oreille ſoit déja préoccupée du mode d'*ut*, ſans quoi on entonneroit *ſi ut* *, & l'on ſeroit dans un autre mode. Ce n'eſt pas tout, en montant diatoniquement depuis *ut*, on entonne naturellement & facilement les ſix notes *ut re mi fa ſol la*; c'étoient même ces ſix notes ſeules qui compoſoient la gamme de Gui d'Arezzo. Si l'on veut aller plus loin, on commence à rencontrer un peu de difficulté dans l'intonation du *ſi* qui doit ſuivre le *la*: cette difficulté, comme l'a remarqué M. Rameau, vient des trois ſons de ſuite, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*; & ſi l'on veut l'éviter, on ne le peut qu'en faiſant ou en ſuppoſant une eſpèce de repos entre le ſon *fa* & le ſon *ſol*, & en partant du *ſol* pour recommencer à une autre demi-gamme *ſol la ſi ut*, toute ſemblable à *ut re mi fa*, & qui eſt réellement dans un autre mode. (Voyez *Mode* & *Gamme.*) Or, cette difficulté d'entonner trois tons de ſuite ſans un repos exprimé ou ſous-entendu du *fa* au *ſol*, s'explique naturellement, comme nous le ferons voir au mot *gamme*, en ayant recours à la *baſſe fondamentale* naturelle de notre échelle diatonique. Tout ſemble donc concourir à prouver que cette baſſe eſt la vraie bouſſole de l'oreille dans le chant de notre gamme, & le guide ſecret qui nous ſuggère ce chant (*q*)

3°. Dans tout autre chant que celui de la gamme, comme ce chant ſera abſolument arbitraire, puiſque les intervalles, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, y ſont au gré de celui qui chante, on pourroit être moins porté à croire que ce chant ſoit ſuggéré par la *baſſe fondamentale*, que les muſiciens même ont quelquefois peine à trouver. Cependant on doit faire ici trois obſervations. La première, c'eſt que dans la mélodie on ne peut pas aller indifféremment & par toutes ſortes d'intervalles, d'un ſon à un autre quelconque; il y a des intervalles qui rendroient le chant dur, eſcarpé & peu naturel: or ces intervalles ſont préciſément ceux qu'une bonne *baſſe fondamentale* proſcrit. Tout chant paroit donc avoir un guide ſecret dans la *baſſe fondamentale.* La ſeconde obſervation, c'eſt qu'il n'eſt pas rare de voir des perſonnes qui n'ont aucune connoiſſance en muſique,

mais qui ſont naturellement de l'oreille, trouver d'eux-mêmes la baſſe d'un chant qu'ils entendent, & accompagner ce chant ſans préparation : n'eſt-ce pas une preuve que le fondement de ce chant eſt dans la baſſe, & qu'une oreille ſenſible y démêle (*r*)? La troiſième obſervation conſiſtera à demander aux muſiciens, ſi un chant eſt ſuſceptible de pluſieurs baſſes également bonnes. S'il y en a pluſieurs, il eſt difficile de ſoutenir que la mélodie eſt toujours ſuggérée par l'harmonie, du moins dans le cas où la baſſe ne ſera pas unique. Mais s'il n'y a qu'une ſeule de toutes les baſſes poſſibles qui convienne parfaitement au chant, comme on peut avoir d'aſſez bonnes raiſons de le croire, ne peut-on pas penſer que cette baſſe eſt la *baſſe fondamentale* qui a ſuggéré le chant (*s*)? Il me ſemble que cette queſtion, ſur laquelle je n'oſe prononcer abſolument, mais que tout muſicien habile & impartial doit être en état de décider, peut conduire à la ſolution exacte de la queſtion propoſée.

Peut être quelques muſiciens prétendront-ils que ces deux queſtions ſont fort différentes, & qu'il pourroit n'y avoir qu'une bonne baſſe poſſible à un chant, ſans que le chant fut ſuggéré par cette baſſe; mais pour leur répondre, je les prierai d'écouter avec attention un chant agréable dont la baſſe eſt bien faite, tel que celui d'un grand nombre de beaux airs italiens; de remarquer en l'écoutant, combien la baſſe paroit favorable à ce chant, pour en faire ſortir toute la beauté, & d'obſerver qu'elle ne paroit faire avec le chant qu'un même corps; enſorte que l'oreille qui écoute ce chant eſt forcée d'écouter auſſi la baſſe, même ſans aucune connoiſſance en muſique, ni aucune habitude d'en entendre : je les prierois enfin de faire attention que cette baſſe paroit contenir tout le fond &, pour ainſi dire, tout le vrai deſſin du chant, que le deſſus ne fait que developper, & je crois qu'ils conviendront en conſéquence, qu'on peut regarder un chant qui n'a qu'une baſſe comme étant ſuggéré par cette baſſe. Je dirai plus : ſi, comme je le crois, il y a un grand nombre de chants qui n'ont qu'une ſeule bonne *baſſe fondamentale* poſſible, & ſi, comme je le crois encore, ce ſont les plus agréables, peut-être en devra-t on conclurre que tout chant qui paroîtra également ſuſceptible de pluſieurs baſſes, eſt un chant de pure fantaiſie, un chant mêlé, ſi l'on peut parler ainſi.

Mais dans la crainte d'avancer ſur cette matière, des opinions qui pourroient paroître haſardées, je m'en tiens à la ſimple queſtion que j'ai faite, & j'invite nos célèbres artiſtes à nous apprendre ſi un même chant peut avoir pluſieurs baſſes également bonnes. S'ils s'accordent ſur la négative, il reſtera encore à expliquer pourquoi cette *baſſe fondamentale* (la ſeule vraiment convenable au chant, & qu'on peut regarder comme l'ayant ſuggéré) pourquoi, dis-je, cette baſſe échappe ſouvent à tant de muſiciens qui lui en ſubſtituent une mauvaiſe? on pourra répondre que c'eſt faute d'attention à ce guide ſecret, qui les a conduits, ſans qu'ils s'en aperçuſſent, dans la compoſition de la mélodie. Si cette réponſe ne ſatisfait pas entièrement, la difficulté ſera à peu près la même pour ceux qui nieroient que l'harmonie ſuggère la mélodie. En effet, dans la ſuppoſition préſente, qu'un chant donné n'admet qu'une ſeule bonne baſſe, il faut néceſſairement de deux choſes l'une, ou que le chant ſuggère la baſſe, ou que la baſſe ſuggère le chant; & dans les deux cas il ſera également embarraſſant d'expliquer pourquoi un muſicien ne rencontre pas toujours la véritable baſſe.

La queſtion que nous venons de propoſer ſur la multiplicité des baſſes, n'eſt pas décidée, parce que nous avons dit plus haut, d'après M. Rameau, que le chant *ſol ut* peut avoir vingt *baſſes fondamentales* différentes; car ceux qui croiroient qu'un chant ne peut avoir qu'une ſeule *baſſe fondamentale* qui ſoit bonne, pourroient dire que de ces vingt baſſes *fondamentales* il n'y en a qu'une qui convienne au chant, *ſol ut*, *relativement à ce qui précède & à ce qui ſuit*; mais, pourroit-on ajouter, ſi l'on n'avoit qu'un ſeul chant *ſol ut*, quelle ſeroit la vraie *baſſe fondamentale* parmi ces vingt? c'eſt encore un problême que je laiſſe à décider aux muſiciens, & dont la ſolution ne me paroit pas aiſée. La vraie *baſſe fondamentale* eſt-elle toujours la plus ſimple de toutes les baſſes poſſibles, & quelle eſt cette baſſe la plus ſimple? quelles ſont les règles par leſquelles on peut la déterminer (car ce mot ſimple eſt vague)? En conſéquence, n'eſt-ce pas s'écarter de la nature, que de joindre à un chant une baſſe différente de celle qu'il préſente naturellement, pour donner à ce chant, par le moyen de la nouvelle baſſe, une expreſſion ſingulière & détournée? Voilà des queſtions dignes d'exercer les habiles artiſtes. Nous nous contenterons encore de les propoſer, ſans entreprendre de les réſoudre.

Au reſte, ſoit que l'harmonie ſuggère ou non la mélodie, il eſt certain au moins qu'elle eſt le fondement de la melodie dans ce ſens, qu'il n'y a point de bonne mélodie lorſqu'elle n'eſt pas ſuſceptible d'une harmonie régulière. (Voyez *Harmonie Liaiſons*, &c.) M. Serre, dans ſon *Eſſai ſur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, nous aſſure tenir du célèbre Geminiani, le fait ſuivant, que lorſque ce grand muſicien a quelque *adagio* touchant a compoſer, il ne touche jamais ſon violon ni aucun autre inſtrument; mais qu'il conçoit & écrit d'abord une ſuite d'accords; qu'il ne commence jamais par une ſimple ſucceſſion de ſons, par une ſimple mélodie, & que s'il y a une partie qui dans l'ordre de ſes conceptions ait le pas ſur les autres, c'eſt bien plutôt celle de la baſſe que tout autre, & M. Rameau remarque que l'on a dit fort à propos, qu'*une baſſe bien chantante nous annonce une belle muſique*, on peut remarquer en paſſant, par ce que nous venons de rapporter de M. Geminiani, que non-ſeulement il regarde la mélod e

Digitized by Google

mélodie comme ayant ſon principe dans une bonne harmonie, mais qu'il paroit même la regarder comme ſuggérée par cette harmonie. Une pareille autorité donneroit beaucoup de poids à cette opinion, ſi en matière de ſcience l'autorité étoit un moyen de décider (*t*). D'un autre côté, il me paroit difficile, je l'avoue, de produire une muſique de génie & d'enthouſiaſme, en commençant ainſi par la baſſe.

Mais parce que la mélodie a ſon fondement dans l'harmonie, faut il, avec certains auteurs modernes, donner tout à l'harmonie & préférer ſon effet à celui de la mélodie? Il s'en faut bien que je le penſe: pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement; c'eſt une vérité d'expérience inconteſtable. Ceux qui ſoutiendroient le contraire s'expoſeroient à tomber dans le défaut qui n'eſt que trop ordinaire à nos muſiciens françois, de tout ſacrifier à l'harmonie, de croire relever un chant trivial par une baſſe fort travaillée & fort peu naturelle, & de s'imaginer, en entaſſant parties ſur parties, avoir fait de l'harmonie, lorſqu'ils n'ont fait que du bruit. Sans doute une baſſe bien faite ſoutient & nourrit agréablement un chant; alors, comme nous l'avons déja dit, l'oreille la moins exercée qui les entend en même temps, eſt forcée de faire une égale attention à l'un & à l'autre, & ſon plaiſir continue d'être un, parce que ſon attention, quoique portée ſur différens objets, eſt toujours une: c'eſt ce qui fait ſur-tout le charme de la bonne muſique italienne; & c'eſt là cette unité de mélodie dont M. Rouſſeau a ſi bien établi la néceſſité dans ſa lettre ſur la muſique françoiſe. C'eſt avec la même raiſon qu'il a dit au mot *Accompagnement*: Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, *dans la baſſe, qui puiſſe diſtraire l'oreille de l'objet principal, & ils ſont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en ſe partageant*: il en conclut très-bien, qu'il y a beaucoup de choix à faire dans les ſons qui forment l'accompagnement, préciſément par cette raiſon, que l'attention ne doit pas s'y porter: en effet, parmi les différens ſons que l'accompagnement doit fournir, en ſuppoſant la baſſe bien faite, il faut du choix pour déterminer ceux qui s'incorporent tellement avec le chant, que l'oreille en ſente l'effet ſans être pour cela diſtraite du chant, & qu'au contraire l'agrément du chant en augmente. L'harmonie ſert donc à nourrir un beau chant; mais il ne s'enſuit pas que tout l'agrément de ce chant ſoit dans l'harmonie. Pour ſe convaincre bien évidemment du contraire, il n'y a qu'à jouer ſur un clavecin la baſſe du chant bien chiffrée, mais dénuée de ſon deſſus: on verra combien le plaiſir ſera diminué, quoique le deſſus ſoit réellement contenu dans cette baſſe. Concluons donc contre l'opinion que nous combattons, que l'expérience lui eſt abſolument contraire; & en convenant d'ailleurs des grands effets de l'harmonie dans certains cas, reconnoiſſons la mélodie dans la plupart comme l'objet principal qui flatte l'oreille. Préférer les effets de l'harmonie à ceux de la mélodie, ſous ce prétexte que l'une eſt le fondement de l'autre, c'eſt à peu près comme ſi l'on vouloit ſoutenir que les fondemens d'une maiſon ſont l'endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l'édifice porte deſſus.

Nous prions le lecteur de regarder ce que nous venons de dire ſur l'harmonie & ſur la mélodie, comme un ſupplément au dernier chapitre du premier livre de nos élémens de muſique, ſupplément qui nous a paru néceſſaire pour démêler ce qu'il peut y avoir de problématique dans la queſtion, *Si la mélodie eſt ſujette par l'harmonie?*

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie eſt fondée ſur la réſonnance du corps ſonore; parce que la géométrie eſt, dit-on, fondée ſur les proportions, & que le corps ſonore les engendre toutes; les géomètres nous ſauroient mauvais gré de réfuter ſérieuſement de pareilles aſſertions: nous nous permettrons ſeulement de dire ici, que la conſidération des proportions & des progreſſions eſt entièrement inutile à la théorie de l'art muſical. Je penſe l'avoir ſuffiſamment prouvé par mes élémens même de muſique, où j'ai donné, ce me ſemble, une théorie de l'harmonie aſſez bien déduite, ſuivant les principes de M. Rameau, ſans y avoir fait aucun uſage des proportions ni des progreſſions. En effet, quand les rapports de l'octave, de la quinte, de la tierce, &c. ſeroient tout autres qu'ils ne ſont; quand ces rapports ne formeroient aucunes progreſſions; quand on n'y remarqueroit aucune loi; quand ils ſeroient incommenſurables, ſoit en eux-mêmes, ſoit entre eux, la réſonnance du corps ſonore, qui produit la douzième & la dix-ſeptième majeure, & qui fait frémir la douzième & la dix-ſeptième majeures au-deſſous de lui, ſuffiroit pour fonder tout le ſyſtême de l'harmonie. M. Rouſſeau a très-bien prouvé, au mot *Conſonnance*, que la conſidération des rapports eſt tout à fait illuſoire pour rendre raiſon du plaiſir que nous font les accords conſonnans; la conſidération des proportions n'eſt pas moins inutile dans la théorie de la muſique. Les géomètres qui ont voulu introduire le calcul dans cette dernière ſcience, ont eu grand tort de chercher dans une ſource tout-à-fait étrangère, la cauſe du plaiſir que la muſique nous procure; le calcul peut à la vérité faciliter l'intelligence de certains points de la théorie, comme des rapports entre les tons de la gamme & du tempérament; mais ce qu'il faut de calcul pour traiter ces deux points eſt ſi ſimple, & pour tout dire, ſi peu de choſe, que rien ne mérite moins d'étalage. Combien donc doit-on déſapprouver quelques muſiciens qui entaſſent dans leurs écrits chiffres ſur chiffres, & croient tout cet appareil néceſſaire à l'art? La fureur de donner à leurs productions un faux air ſcientifique, qui n'en impoſe qu'aux ignorans, les a fait tomber dans ce défaut, qui ne ſert qu'à rendre leurs traités beaucoup moins bons & beaucoup plus obſcurs. Je crois qu'en

qualité de géomètre, on me pardonnera de proteſter ici (ſi je puis m'exprimer de la ſorte) contre cet abus ridicule de la géométrie dans la muſique, comme j'ai déja réclamé ailleurs contre l'abus de la même ſcience dans la phyſique, dans la métaphyſique, &c.

Qu'il me ſoit encore permis d'ajouter (car une vérité qu'on a dite conduit bientôt & néceſſairement à une autre) que les explications & les raiſonnemens phyſiques ne ſont pas plus utiles à la théorie de l'art muſical, ou plutôt le ſont encore moins que les calculs géométriques. Nous ſavons, par exemple, & nous le diſons ici par l'intérêt que nous prenons aux ouvrages de M. Rameau, que cet artiſte célèbre ſe reproche avec raiſon d'avoir mêlé dans le premier chapitre de ſa génération harmonique, aux expériences lumineuſes qui ſont la baſe de ſon ſyſtême, l'hypothèſe phyſique dont nous avons parlé ſur la différente élaſticité des parties de l'air, par le moyen de laquelle il prétend expliquer ſes expériences; hypothèſe purement conjecturale, & d'ailleurs inſuffiſante pour rendre raiſon des phénomènes. Ceux qui ont les premiers propoſé cette hypothèſe (car M. Rameau convient qu'il n'en eſt pas l'auteur) ont pu la donner comme une opinion; mais jamais on n'a dû en faire la baſe d'un traité de l'harmonie. Des faits, & point de verbiage; voilà la grande règle en phyſique comme en hiſtoire.

Tenons nous en donc aux faits, & pour finir cet article par quelque choſe qui intéreſſe véritablement les artiſtes & les amateurs, entretenons ici nos lecteurs d'une belle expérience du célèbre Tartini, qui a rapport à la *baſſe fondamentale*.

Voici cette expérience, comme elle eſt rapportée par l'auteur même, dans ſon ouvrage qui a pour titre, *Trattato di muſica, ſecondo la vera ſcienza dell' armonia*, imprimé à Padoue en 1754; ouvrage qui n'eſt pas également lumineux par tout; mais qui contient d'excellentes choſes, & dont nous pourrons faire uſage dans la ſuite, pour enrichir pluſieurs articles de l'encyclopédie.

Etant donnés à la fois (c'eſt M. Tartini qui parle) deux ſons par un même inſtrument capable de tenue, c'eſt-à-dire, qui puiſſe faire durer & ſoutenir le ſon, comme trompette, hautbois, violon, cor-de-chaſſe, &c. ces deux ſons en produiront un troiſième très-ſenſible. Ainſi, qu'on tire en même temps d'un violon deux ſons forts & ſoutenus en tel rapport l'un à l'autre qu'on voudra, ces deux ſons en produiront un troiſième que nous aſſignerons tout à l'heure. La même choſe aura lieu, ſi au lieu de tirer les deux ſons à la fois d'un même violon, on les tire ſéparément de deux violons éloignés l'un de l'autre de cinq ou ſix pas; placé dans l'intervalle des deux violons, on entendra le troiſième ſon, & on l'entendra d'autant mieux, qu'on ſera plus près du milieu de cet intervalle, & d'autant moins, qu'on ſe rapprochera davantage d'un des deux violons. La même expérience aura lieu, & même plus ſenſiblement encore, ſi l'on ſe ſert de hautbois au lieu de violons. Voici maintenant quel eſt ce troiſième ſon dans tous les cas.

Deux ſons à l'uniſſon ou à l'octave, ne donnent point de troiſième ſon.

Deux ſons à la quinte, comme *ut ſol*, donnent pour troiſième ſon l'uniſſon *ut* du ſon le plus grave. Cet uniſſon ſe diſtingue difficilement; mais il ſe diſtingue.

Deux ſons à la quarte, comme *ut fa*, donnent la quinte *fa* au deſſous du ſon le plus grave *ut*.

Deux ſons à la tierce majeure, comme *ut mi*, donnent l'octave *ut* au-deſſous du ſon le plus grave *ut*.

Deux ſons à la tierce mineure, comme *ut * mi*, donnent la dixième majeure *la*, au-deſſous du ſon le plus grave *ut **.

Deux ſons à l'intervalle d'un ton majeur, *ut re*, donnent la double octave au-deſſous du ſon le plus grave *ut*.

Deux ſons à l'intervalle d'un ton mineur, *re mi*, donnent l'*ut*, qui eſt à la ſeizième au-deſſous du ſon le plus grave *re*.

Deux ſons à l'intervalle d'un ſemi-ton majeur, *ſi ut*, donnent l'*ut* à la triple octave au-deſſous du ſon le plus aigu *ut*.

Deux ſons à l'intervalle d'un demi-ton mineur, *ſol ſol **, donnent l'*ut* qui eſt à la vingt-ſixième au-deſſous du ſon le plus grave *ſol*.

La tierce majeure renverſée en ſixte mineure, donne le même troiſième ſon qu'auparavant. Ainſi l'on a vu ci-deſſus que la tierce majeure *ut mi*, donnoit l'octave au-deſſous d'*ut*. La ſixte mineure *mi ut*, dans laquelle *ut* eſt monté à l'octave *mi*, reſtant ſur le même degré, donnera donc la double octave au-deſſous de ce dernier *ut*.

La tierce mineure renverſée en ſixte majeure, donne le même ſon qu'auparavant, mais une octave plus haut. La tierce mineure *ut * mi* donne, comme on l'a vu, le *la* qui eſt à la douzième au-deſſous de *mi*. Laiſſez *mi* ſur le même degré & ſubſtituez à l'*ut ** ſon octave à l'aigu pour avoir la ſixte majeure *mi ut **; le troiſième ſon ſera *la*, quinte au-deſſous de *mi*, c'eſt-à-dire, une octave plus haut que le *la* du premier cas.

M. Tartini ajoute que le troiſième ſon réſultant de la quarte, des deux tierces, des deux ſixtes, ſoit majeures, ſoit mineures, eſt le plus facile à diſtinguer, parce que ce ſon eſt toujours plus grave qu'aucun des deux qui le produiſent: que le troiſième ſon

Digitized by Google

produit par la quinte ſe diſtingue plus difficilement, parce qu'il eſt à l'uniſſon du ſon le plus grave; qu'il ſe diſtingue plus difficilement dans les tons majeurs ou mineurs, parce que ces tons différant peu l'un de l'autre, l'intonation les confond aiſément, & très-difficilement dans les demi-tons majeurs & mineurs, à cauſe de la grande difficulté de les diſtinguer dans l'intonation. Cependant la petite différence de 80 à 81, qui eſt entre le ton majeur & le ton mineur, (Voyez *Comma.*) & celle de 125 à 126, qui eſt entre le demi-ton majeur & le mineur, (Voyez *Apotôme* & *Enharmonique.*) produiſent, comme on l'a vu, un troiſième ſon fort différent dans les deux cas.

M. Tartini ne nous apprend point quel ſon réſulte du triton & de la fauſſe quinte. Nous invitons les muſiciens à le chercher. Mais l'auteur obſerve qu'à l'exception de l'uniſſon & de l'octave, il n'eſt point d'intervalle commenſurable ou non, appréciable ou non, réductible ou non aux intervalles connus, qui ne produiſe un troiſième ſon, lequel ſera auſſi commenſurable ou non, appréciable ou non, réductible ou non aux intervalles connus; mais qui ſera très-aiſé à diſtinguer des deux autres.

Il faut de plus que les intervalles dont on a parlé ci-deſſus, ſoient parfaitement juſtes pour produire le troiſième ſon qui leur a été aſſigné; car pour peu qu'on altère l'intervalle, le troiſième ſon change: par exemple, l'intervalle de *ſol* à *ſi b* n'étant point une tierce mineure juſte, ne produira point pour troiſième ſon la douzième *mi b* au-deſſous de *ſi b*, mais la quatorzième *ut* au-deſſous, & ainſi des autres (*u*).

M. Tartini, après avoir rapporté ces différentes expériences, ſuppoſe un chant compoſé de deux parties; il trouve par le moyen des deux ſons qui ſe répondent en même temps, le troiſième ſon qui en réſulte: ce troiſième ſon, dit-il, eſt la vraie baſſe du chant, & toute autre baſſe ſera un *paralogiſme*, expreſſion énergique & remarquable.

Il remarque auſſi une conſéquence aſſez ſingulière qui ſuit de ſes expériences: ſoient les ſons *ut*, *ſol*, *ut*, *mi*, *ſol*, en cette progreſſion, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ le ſon troiſième réſultant des deux ſons conſécutifs de cette progreſſion, ſera toujours le ſon le plus bas, *ut* ou $\frac{1}{2}$: c'eſt une ſuite des expériences qu'on vient de rapporter, ſi l'on continue la progreſſion $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, on verra par ces mêmes expériences, que $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, qui forment le ton majeur, & $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{10}$, qui forment le ton mineur, (voyez *Ton* & mes *Elémens de Muſique.*) donnent auſſi le même *ut* ou $\frac{1}{2}$ que les ſons précédens ont donné. Par les mêmes expériences, $\frac{1}{15}$, $\frac{1}{16}$, qui forment le demi-ton majeur, donnent $\frac{1}{2}$ ou le ſon *ut*; & enfin, $\frac{1}{24}$, $\frac{1}{25}$, qui forment le demi ton mineur, donnent encore $\frac{1}{2}$ ou le ſon *ut*. En général ſoit imaginée cette ſuite de ſons en montant, & ſoit miſe au-deſſus de chaque ſon ſa valeur par rapport au premier que je nommerai $\frac{1}{1}$,

ut ſol ut mi ſol ut re mi ſol ſi ut ſol ſol &c.
$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{25}$.

Deux ſons voiſins quelconques de cette ſuite, dont le dénominateur ne différera que de l'unité, rendront toujours pour troiſième ſon le ſon grave $\frac{1}{2}$; ſuivant les expériences de M. Tartini.

Or de là ce grand muſicien conclut, ſoit par une pure analogie, ſoit qu'en effet (ce qu'il ne nous dit pas) il ait pouſſé ſur ce ſujet l'expérience plus loin; il conclut, dis-je, que ſi l'on complète cette ſuite & qu'on l'étende à l'infini en cette ſorte:

$\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{13}$, &c. $\frac{1}{100}$, &c.

Deux ſons voiſins quelconques de cette ſuite rendront toujours le ſon *ut*; ce qui paroit en effet aſſez probable.

Nous avons cru devoir nous preſſer de faire part à nos lecteurs d'une ſi belle expérience, qui juſqu'à préſent eſt à peu près tout ce que nous connoiſſons de l'ouvrage de M. Tartini. Nous tâcherons d'extraire du reſte de ſon livre, pour les mots *Harmonie*, *Mélodie*, *Mode*, &c. & autres ſemblables, ce que nous y trouverons de plus remarquable & de plus utile. Nous nous bornerons ici à une obſervation.

L'expérience qu'on vient de voir, donne la baſſe qui doit réſulter de deux deſſus quelconques; mais elle ne donne pas, du moins directement, celle qu'il faut joindre à un deſſus ſeul: cependant ne pourroit-on pas en tirer quelque parti pour la ſolution de ce dernier problême? Il s'enſuit d'abord, ce me ſemble, de l'expérience qu'on vient de rapporter, que ſi l'on a fait un ſecond deſſus à un chant quelconque, & que la baſſe jointe à ces deux deſſus, ſuivant les règles de M. Tartini, produiſe un tout déſagréable à l'oreille, c'eſt une marque évidente que le ſecond deſſus a été mal fait. Cela poſé, quand on aura fait un premier deſſus quelconque, & qu'on lui aura donné une baſſe, cette baſſe doit néceſſairement, par les règles de M. Tartini, donner le ſecond deſſus qu'il faut joindre au premier. Or, ce ſecond deſſus étant ainſi fait, ſi les trois parties forment un enſemble déſagréable, c'eſt une marque que la baſſe étoit mal faite.

Au reſte nous devons avertir ici que dans l'ouvrage de M. Serre, intitulé *Eſſai ſur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, il eſt fait mention de cette expérience de M. Tartini, comme d'une choſe dont pluſieurs muſiciens reconnoiſſent la vérité: l'auteur ajoute même qu'on peut faire avec de..:

belles voix de femmes cette expérience, que M. Tartini dit n'avoir faite que sur des instrumens; mais M. Serre ne parle que du troisième son produit par la tierce majeure, & de celui que produit la tierce mineure. Il y a même cette différence entre M. Tartini & M. Serre, que selon le premier, les deux sons d'une tierce majeure, comme *ut mi*, produisent l'octave *ut* au-dessous de *ut*; & selon le second, c'est la double octave: de même selon le premier, les deux sons d'une tierce mineure, *la ut*, produisent la dixième majeure *fa* au-dessous de *la*; & selon le second, c'est la dix-septième majeure au-dessous de *La*, ou l'octave au-dessous de la dixième *fa*. M. Serre, ne parle point du troisième son produit par deux autres sons quelconques, & paroit d'ailleurs n'avoir fait aucun usage de cette expérience.

Je finirai ici cet article, que je prie les artistes de lire & de juger dans le même esprit dans lequel je l'ai composé. Je serois très-flatté qu'ils y trouvassent des vues utiles pour les progrès de la théorie & de la pratique de l'art. (*M. d'Alembert.*)

FONDAMENTAL. J'ai donné en entier cet article de d'Alembert, qui se trouve dans l'ancienne encyclopédie, quoiqu'il fourmille d'erreurs qui vont quelquefois jusqu'à l'absurdité; mais comme ces erreurs tiennent en grande partie au système de la basse *fondamentale*, tel que Rameau l'avoit conçu & que d'Alembert avoit cherché à l'expliquer, il a bien fallu rapporter ses raisons pour les combattre. Cela devenoit encore plus nécessaire avec un homme comme d'Alembert dont le nom recommandable, comme savant, peut encore imposer. On verra dans le cours de cet examen, que cet homme célèbre étoit fort peu initié dans la science dont il traite, & que s'il a eu raison de reprocher à quelques auteurs d'abuser des calculs en les appliquant trop souvent à l'art musical, il a péché lui-même par un excès contraire, en dédaignant cette application qui auroit pu le préserver de quelques-unes des fautes dans lesquelles il est tombé.

Je n'ai pas approfondi dans cet examen tout ce que cet article présente de vicieux, parce que M. l'abbé Feytou, dont l'autorité doit être beaucoup plus imposante que la mienne, a bien voulu se charger de ce soin. On trouvera ses observations à la suite des miennes. Je n'ai fait que suppléer à ce que M. l'abbé Feytou n'a pas dit, & je n'ai que cherché à détruire quelques conséquences d'un système que ce savant a détruit de fond en comble en le remplaçant par un autre infiniment plus simple & plus naturel. Les notes désignées par des lettres de l'alphabet ne répondent qu'à mon article.

(*a*) La base du système de d'Alembert, ou plutôt de celui de Rameau, qu'il n'a fait que commenter, est une prétendue expérience, aujourd'hui, & depuis long-temps reconnue fausse; & cependant l'article que j'attaque repose presque en entier sur ce point. Rousseau a dit, article dissonance (voyez ce mot.) « Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une » corde quelconque, une autre corde à sa douzième » en dessous frémissoit sans résonner; *mais outre que* » *c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde* « *sonore qui vibre & ne résonne pas*, il est maintenant » reconnu *que cette prétendue expérience est une erreur*, » que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, » & qu'elle paroit ne pas résonner, parce qu'elle ne » rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui » ne se distingue pas aisément. »

D'après cela que devient l'origine donnée par Rameau ou par d'Alembert au mode mineur? que devient tout le reste de l'article?

(*b*) Comment un homme comme d'Alembert a-t-il pu proposer de prendre le son le plus haut d'un accord pour *fondamental*? que signifie ce mot, si ce n'est le son le plus grave, celui sur lequel tous les autres reposent, comme un édifice repose sur ses fondemens? car il ne faut pas confondre *fondamental* avec générateur. Celui-ci est le son qui engendre, qui fait naître les autres. Ainsi l'accord *sol si re fa* a pour générateur *ut*, (Voyez l'art. *Basse fondamentale* de M. l'abbé Feytou, & l'explication du système de Tartini dans l'art. même de d'Alembert.) mais son *fondamental* est *sol*. Si l'expérience citée étoit vraie, *ut* seroit le générateur de *fa*, puisqu'il le produiroit en quelque sorte; mais il n'en seroit dans aucun cas le *fondamental*.

(*c*) D'Alembert avoue lui-même ici que le son principal & le plus grave est celui qu'on appelle *fondamental*; mais pourquoi borne-t-il cette dénomination à l'accord parfait? est ce que dans la septième *re fa la ut*, le *re* n'est pas *fondamental*, comme dans l'accord parfait mineur *re fa la*?

(*d*) Cet accord de sixte ajoutée se pratique sur la tonique & non sur la sous-dominante; (Voyez *les art. Dissonance de Rousseau & de M. l'abbé Feytou.*) il ne se prat que sur cette sous-dominante que comme renversement de la septième de la seconde note du ton. (Voyez *Double-emploi.*) D'Alembert devoit au moins parler de cette sixte ajoutée sur la tonique.

(*e*) Il est assez étrange que tout ceux qui ont parlé de cette sixte superflue, & qui l'ont nommé sixte italienne, l'ait composée de tierce majeure, de quarte superflue & de sixte superflue, tandis que les Italiens le composent toujours de quinte au lieu de cette quarte; au moins je ne l'ai jamais rencontré dans les partitions italiennes autrement qu'avec la quinte, qui souvent même en est retranchée pour éviter la progression forcée de deux quintes, *fa* descendant sur *mi*, & *ut* ne pouvant que descendre sur *si*. Cette observation pratique augmente un peu l'embarras pour trouver l'origine de cet accord.

Au reste il y a ici une faute dans la manière dont

Digitized by Google

d'Alembert énonce la compoſition de cet accord. « Il eſt compoſé, dit-il, d'une tierce majeure (*fa* » *la*) d'une quarte ſuperflue ou triton, (*fa ſi*, en partant toujours de la *fondamentale fa*) « & d'une » tierce majeure (*ſi re* ♯) c'eſt ici qu'il abandonne la *fondamentale fa* qu'il avoit priſe d'abord pour point de comparaiſon ; car ce n'eſt plus avec *fa* que ce *re* ♯ forme une tierce majeure, mais avec le *ſi* qui le précède dans l'accord. Il falloit donc dire que le quatrième ſon étoit une ſixte ſuperflue, ou en déſignant chaque portion de l'accord ſéparément, dire qu'il eſt compoſé de tierce majeure, ſeconde & tierce majeure.

(*f*) « Du *fa* au *re* dièſe, dit d'Alembert, il y » a une vraie ſeptième. » Cette manière de s'exprimer eſt très-fauſſe & très-impropre. Du *fa* au *re* dièſe il y a la diſtance d'une ſeptième, & encore cela n'eſt-il vrai que ſur les inſtrumens altérés par le tempérament; mais comme on nomme les intervalles d'après le nombre des notes qu'ils contiennent, on ne peut pas appeler *ſeptième* l'intervalle qui n'en contient que *ſix*, encore moins, dire que c'eſt une *vraie* ſeptième.

(*g*) Pluſieurs auteurs ont tenté avec ſuccès les divers renverſemens de la ſixte ſuperflue, & on a trouvé que même la face qui préſente la tierce ou plutôt la dixième diminuée faiſoit un très-bon effet. Quant à l'origine de cet accord, je laiſſe à M. l'abbé Feytou le ſoin de la préſenter.

(*h*) C'eſt une choſe remarquable que la manière dont ces prétendus théoriciens, qui n'ont jamais pratiqué l'art muſical, arrangent tout ſuivant leurs ſyſtêmes & vont puiſer leurs ſolutions dans leur ſeule imagination. N'eſt-il pas étrange qu'on vienne vous dire que la ſeptième *ut mi ſol ſi*, dont toutes les notes appartiennent au ton d'*ut*, n'eſt pas autre choſe que la ſeptième *ut mi ſol ſi ♭*, qui appartient au ton de *fa ?* que cette ſeptième, propre à la tonique, & qui ſe réſout de deux manières, eſt la même que l'autre, uniquement propre à la dominante, qui n'a qu'une ſolution, & qui caractériſe la cadence parfaite; qu'un *ſi* naturel enfin n'eſt autre choſe qu'un *ſi* bémol. Comment peut-on donner l'accord ſi dur de la ſeptième majeure avec tierce majeure, pour celui de ſeptième mineure, que M. l'abbé Feytou regarde, avec raiſon, comme un accord parfait? Si deux notes en rapports ſi éloignés pouvoient être priſes indifféremment l'une pour l'autre, qu'eſt-ce donc que ſeroit la muſique ?

(*i*) On peut voir dans les divers articles de M. l'abbé Feytou, la véritable origine de la ſeptième diminuée. Pour ceux qui croient que la muſique eſt ſous la dépendance immédiate de l'oreille, qui ne jugent que ce qu'ils entendent, & qui, par conſéquent ne peuvent admettre des ſons ſous-entendus, il eſt douteux qu'ils ſe contentent de celle-ci.

(*k*) Ceci n'eſt plus une affaire de raiſonnement; c'eſt un mal-entendu, un défaut d'expérience pratique. Par quelle raiſon, dit d'Alembert, *n'emploie-t-on jamais* dans l'harmonie les accords *ut mi ſol* ♯ *ut*, *ut mi ſol* ♯ *ſi*, dont le premier *n'a proprement aucune diſſonance, &c.*

Je remarque 1°. qu'il n'y a en effet aucune diſſonance proprement dite dans le premier de ces accords, ſuivant cette définition, que là où il n'y a point de ſeconde, il n'y a point de diſſonance; mais comment appellera-t-on cependant deux ſons qui ſonnent auſſi mal enſemble qu'une quinte ſuperflue *ut ſol* ♯ & une fauſſe quarte *ſol* ♯ *ut?* Ce n'eſt pas que ces ſons placés à des diſtances convenables, ne puiſſent s'entendre enſemble, puiſque *ſol* ♯ eſt engendré par *ut* comme *ſol*. (Voyez l'expérience de Tartini.) Mais ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Rameau a répondu à d'Alembert que cet accord lui déplaiſoit, par la raiſon que *ut* faiſant réſonner *ſol*, ce *ſol* feroit diſſonance avec *ſol* ♯. Cette raiſon ne valoit rien, & d'Alembert la détruit aiſément. Il n'y avoit qu'une choſe à dire : c'eſt que cet accord ſe pratique, & que d'Alembert n'en ſavoit rien.

2°. Ce qui eſt plus extraordinaire, c'eſt la propoſition du ſecond accord *ut mi ſol* ♯ *ſi*. d'Alembert ignoroit-il l'exiſtence de l'accord de quinte ſuperflue ſur la troiſième note du ton *ut*, *mi ſol* ♯ *ſi re?* Non aſſurément, car il en parle dans la ſuite de cet article & dans ſa réponſe aux objections de Rameau, imprimée à la ſuite de ſes élémens. Or dans l'accord *ut mi ſol* ♯ *ſi re*, l'accord *ut mi ſol* ♯ *ſi* n'eſt-il pas compris? Que demande donc d'Alembert? qu'on retranche le *re* de cet accord? Il en eſt parfaitement le maître. Des accords peuvent être à rejeter comme trop durs, parce qu'ils ſont complets, mais jamais on n'a défendu d'en retrancher des ſons.

Voici ce que dit Rouſſeau de la quinte ſuperflue. « Elle ſe conſidère de deux manières, l'une par les » François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie » françoiſe, la quinte ſuperflue eſt l'accord de domi» nante en mode mineur, au-deſſous duquel on fait » entendre la médiante qui fait quinte ſuperflue avec » la note ſenſible. (Ainſi c'eſt l'accord *mi ſol* ♯ *ſi re* ſous lequel on fait entendre un *ut*, d'où il réſulte l'accord *ut mi ſol* ♯ *ſi re*, & par conſéquent *ut mi ſol* ♯ *ſi*, & c'eſt le ſecond des accords propoſé par d'Alembert.)

« Dans l'harmonie italienne, continue Rouſſeau, » la quinte ſuperflue ne ſe pratique que ſur la tonique » en mode majeur, lorſque par accident ſa quinte » eſt dièzée, faiſant alors tierce majeure ſur la mé» diante, & par conſéquent quinte ſuperflue ſur la » tonique. » (Ainſi de l'accord parfait *ut mi ſol ut*, ſi vous dièſez accidentellement le *ſol*, comme le dit Rouſſeau, vous aurez *ut mi ſol* ♯ *ut*, & c'eſt le premier accord déſiré par d'Alembert, qui, comme on le voit, n'avoit inventé en cela que deux accords très-exiſtans & très-connus.

Digitized by Google

Notez que Rouſſeau ajoute : « Le principe de cet » accord qui paroit ſortir du mode, ſe trouvera dans » l'expoſition du ſyſtême de Tartini ; » & que d'Alembert finit ſon article par détailler les expériences de Tartini.

(*l*) Voici bien autre choſe. D'Alembert propoſe ſes accords, *ne ſûtes que par licence*. J'ai eu pluſieurs fois l'occaſion de parler contre les licences en muſique ; je me contenterai ici de renvoyer à ce mot. Mais il continue avec une aſſurance incroyable. « M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air » de trompette, des fêtes de l'hymen, page 133, » les deux parties ſupérieures à la tierce majeure » l'une de l'autre ? (*m*) Quoi ! deux tierces majeures » de ſuite, & à plus forte raiſon une ſuite de tierces » majeures, ne ſont pas interdites par lui-même, pour- » quoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire » entendre dans un même accord deux tierces ma- » jeures enſemble ? &c. »

Ceux qui ont quelque idée de muſique ſeront bien étonnés de la hardieſſe de cette aſſertion. Ils croiront ſans doute que c'eſt une mépriſe échappée à d'Alembert dans un moment de diſtraction, & ſur laquelle il eſt revenu à la première objection. Point du tout : il répète cet étrange expoſé à la fin de ſes élémens de muſique, dans ſa réponſe déja citée à Rameau. Il eſt curieux de voir dans quels termes.

« C'eſt à la page 133 des *fêtes de l'hymen* qu'il » ſe trouve en effet deux parties à la tierce ma- » jeure l'une de l'autre *durant un grand nombre de* » *meſures*. Niez vous le fait ? en convenez vous ? c'eſt » ce que je n'ai pu démêler dans votre réponſe. » Quelque parti que vous preniez, il *reſtera toujours* » *certain* que vous avez fait chanter deux parties pen- » dant pluſieurs meſures à la tierce majeure l'une de » l'autre, quoique ces deux tierces majeures de ſuite » ſoient interdites par tous les muſiciens & par vous » même. Je n'ai point prétendu blâmer cette licence ; » j'en ai ſeulement fait mention, pour montrer com- » bien les licences ſont fréquentes en muſique. &c. »

On voit qu'un fait préſenté deux fois avec une pareille aſſurance ne ſauroit être l'effet d'une diſtraction ; que d'Alembert s'eſt donné le temps d'y regarder, & il *reſtera toujours certain*, ou qu'il avance une choſe auſſi fauſſe qu'elle eſt abſurde, ou que Rameau s'eſt rendu coupable du plus épouvantable barbariſme muſical qui ait été jamais exécuté.

Il a paru en 1789, un petit livre intitulé : Bévues, erreurs & mépriſes de différens auteurs célèbres en matières muſicales, par M. le Febvre, profeſſeur de muſique, jeune homme plein d'eſprit & de feu, dont le premier chapitre a pour texte : *M. d'Alembert n'étoit pas en état de diſcerner une tierce* majeure *d'une tierce* mineure.

Cette propoſition peut paroître un peu dure, mais il faut en convenir, elle n'eſt que juſte.

« Ce fait eſt prouvé, dit M. le Febvre, par l'ex- » poſé d'une des plus ſingulières bévues qui ſoient » peut-être échappées juſqu'à préſent à aucun théo- » ricien.... » Il cite les phraſes de d'Alembert, & il ajoute : « Pour concevoir tout le ridicule de cette » aſſertion, il faut ſavoir que, non-ſeulement, l'exé- » cution de deux parties à la tierce majeure l'une » l'une de l'autre, produiroit une horrible cacopho- » nie, mais qu'on n'a pas encore vu des traces d'un » ſi ſol accoup'ement. Il n'exiſte pas même de quoi » ſoupçonner que l'idée en ſoit jamais venue à per- » ſonne.... Deux parties ne peuvent chanter ainſi, » que le ton ne change preſque à chaque note, & » je laiſſe à juger quelle épouvantable diſcordance » doit réſulter d'un auſſi fréquent changement de » ton.... Des ſons mélodieux ne ſont mélodieux » que parce qu'ils ſont appréciables : ils ne ſont ap- » préciables que par le rapport ſenſible qu'ils ont » avec le ſon principal, que l'on nomme ton. S'il » arrive que le ſon principal varie à chaque note, » il n'exiſte plus de ſon en rapport avec lui ; il n'exiſte » plus de ſons appréciables par lui, & ſi l'on s'a- » viſoit d'écrire en notes cet extravagant aſſemblage » de ſons, ce ne ſeroit pas même de la muſique. »

(M. le Febvre a parfaitement raiſon pour les chants diatoniques ; mais deux parties qui formeroient enſemble pluſieurs tierces majeures en parcourant divers intervalles ne ſeroient pas dans le cas de changer de ton à chaque note, au moins d'une manière ſenſible. Ainſi deux parties formant le chant ſuivant à la tierce majeure l'une de l'autre :

Mi	*la*	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*
Ut	*ſa*	*ſol*	*la b*	*ſol*	*ut*
*	*	*	*	*	
3	3	3	3	3	8

ne changeroient pas de ton à chaque note comme dans le chant diatonique ſuivant, ſuppoſé par M. le Febvre :

Mi	*fa* *	*ſol* *	*la*	*ſi*	*ut*
Ut	*re*	*mi*	*ſa*	*ſol*	*ut*

mais il n'en eſt pas moins vrai que ni l'un ni l'autre chant n'eſt admiſſible.)

M. le Febvre reprend avec beaucoup de raiſon d'Alembert, non-ſeulement d'avoir vu *une faute de compoſition horrible* où cette faute n'exiſtoit pas, mais encore de mettre cette faute horrible au rang des ſimples licences.

Au ſurplus, ce profeſſeur prouve bien que Rameau n'a pu faire une pareille faute, mais il ne prouve pas qu'il ne l'ait pas faite, & c'eſt ce que je dois faire, en citant le morceau même de Rameau allégué par d'Alembert. On y verra deux parties chantant en effet à la *tierce* l'une de l'autre, mais non pas à la *tierce majeure*. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160.) Le

Digitized by Google

reſte du morceau ne contient qu'une tranſition où les parties ne ſont plus en tierce & qui ramène le commencement. Il eſt bien étonnant que Rameau, dans ſa réponſe à d'Alembert, ne lui ait pas donné un démenti plus authentique, & aſſez clair pour que celui-ci ait pu l'y démêler.

(*n*) Cet accord propoſé par d'Alembert, eſt encore un de ceux qui ſe pratiquent. C'eſt une portion de l'accord de ſeptième diminuée du ton de *re b*. A la vérité il faudroit en retrancher l'octave d'*ut*, à cauſe de la progreſſion, pour éviter les deux octaves; mais ce ſera, ſi on veut, l'accord de la ſeconde note du ton de *ſi b* mineur, dont la ſeptième *ſi b* eſt retranchée, ou celui de la quatrième du même ton, appelée ſous-dominante, & qui, dans le ſyſtême de d'Alembert & de Rameau, doit porter l'accord de grande ſixte *mi b ſol b ſi b ut*, dont on a doublé la ſixte & retranché la quinte. Au reſte ce n'eſt rien que de propoſer des accords, il faut en même-temps déterminer leur progreſſion.

(*o*) L'accord *ut mi b ſol * ut*, eſſayé ſur un inſtrument à touches, ne bleſſeroit nullement l'oreille; car ce ne ſeroit pas autre choſe que l'accord *ut mi b la b ut* qui eſt fort uſité. Il n'y a donc pas là de mérite d'invention. Ces deux accords ſe confondent par le tempérament juſqu'à ce que leur progreſſion ſoit indiquée.

(*p*) La baſſe *fondamenale* de notre gamme eſt tout auſſi naturelle que celle des Grecs; il s'agit de la trouver, & c'eſt ce que n'ont fait ni Rameau, ni d'Alembert. Quant à ſa diſpoſition pour l'intonation, je ne ſais ſi elle eſt plus facile. D'Alembert la trouve plus naturelle, parce que, dit-il, commençant par *ut*, elle donne tout de ſuite l'impreſſion du mode d'*ut*. Cela ſeroit bon ſi cette progreſſion *ut re mi fa* étoit véritablement de la gamme d'*ut*, mais elle eſt de celle de *fa*, ainſi la raiſon de d'Alembert porte à faux. Il trouve enſuite un peu de difficulté dans l'intonation des trois tons de ſuite *ſol la ſi*; c'eſt qu'il ignore qu'entre le *ſol* & le *ſi*, il doit ſe trouver deux notes. La diſpoſition de notre gamme n'eſt donc pas auſſi naturelle qu'il le dit.

(*q*) Comment la baſſe *fondamentale* que d'Alembert donne à notre gamme, ſeroit-elle le guide ſecret qui nous ſuggère ce chant, puiſque cette baſſe eſt évidemment incomplète, & qu'elle appartient à deux gammes différentes, celle de *fa* & celle d'*ut*, mais ces aſſertions ſeront mieux combattues par M. l'abbé Feytou, au mot *Gamme*.

(*r*) Aſſurément la raiſon alléguée ici par d'Alembert eſt bien ſutile. Une perſonne qui n'a aucune connoiſſance en muſique, ſait naturellement la baſſe d'un chant qu'elle entend, parce qu'elle a entendu beaucoup de chants accompagnés de baſſe, & c'eſt la mémoire & non un inſtinct naturel qui la ſert dans cette occaſion. C'eſt une baſſe continue & non une baſſe *fondamentale* que cherche à faire cette perſonne ſenſible, & c'eſt beaucoup plus ſouvent un accompagnement à la tierce; non pas que l'accompagnement à la tierce ſoit plus naturel qu'une autre, mais parce qu'il eſt plus ordinaire & qu'elle en a entendu plus ſouvent. Comment cette oreille ſenſible démêleroit-elle une baſſe ſur laquelle on n'eſt pas encore d'accord, puiſqu'on conteſte à d'Alembert qu'il ait trouvé la véritable?

(*s*) C'eſt une des erreurs de d'Alembert, que beaucoup d'autres partagent avec lui, que de croire qu'un chant ne puiſſe avoir qu'une ſeule bonne baſſe *fondamentale*. Rameau lui a dit que ce chant *ſol* [illegible] pouvoit appartenir à vingt baſſes différentes; il objecte que de ces vingt baſſes il n'y en a peut-être qu'une de bonne, cette réponſe eſt ridicule. Une mauvaiſe baſſe n'eſt pas une baſſe. Une baſſe *fondamentale* engendre un chant ou ne l'engendre point; ſi elle l'engendre, elle eſt bonne & ce chant lui appartient.

Mais ſans entrer dans plus de détails, qui ne ſait qu'un chant peut être, par exemple majeur ou mineur, ſuivant la baſſe à laquelle on l'applique. Laquelle donc de la baſſe majeure ou de la baſſe mineure l'aura ſuggéré?

(*t*) D'Alembert rejette ici les autorités qu'il invoquoit dans le cours de cet article, lorſqu'il diſoit qu'il ne vouloit pas prononcer ſur une queſtion que *tout muſicien habile & impartial doit être en état de décider*. Au ſurplus, cette queſtion qui ſemble ſi importante à d'Alembert, me paroit ne valoir pas la peine d'être examinée, car elle eſt également indifférente & à la théorie & à la pratique. On peut dire qu'une belle mélodie eſt dans une harmonie régulière comme une belle ſtatue dans un bloc de marbre; il ne s'agit que de l'y trouver; mais ce n'eſt aſſurément pas le bloc qui ſuggère au ſculpteur l'idée de ſa ſtatue.

(*u*) Si j'entends bien la propoſition de d'Alembert, c'eſt dans le ton d'*ut* même qu'il ſuppoſe l'intervalle *ſol ſi b* qui en effet n'eſt point un tierce mineure juſte dans ce ton; mais c'eſt que le *ſi b* n'appartient point à ce ton. S'il conſidere *ſol ſi b* dans le ton de *mi b* par exemple, comme ſeconde tierce de l'accord parfait *mi b ſol ſi b*, ce ſera une véritable tierce mineure & le troiſième ſon ſera bien évidemment *mi b*, comme dans le ton d'*ut*, la tierce mineure *mi ſol* ſera entendre *ut*, ſon générateur. Mais nous venons de voir que d'Alembert n'eſt pas très-connoiſſeur en tierces.

Si on altère l'intervalle *ſol ſi b* en le diminuant un peu, il eſt clair que ce ne ſera plus une tierce mineure, mais une tierce diminuée dont le rapport eſt de 6 à 7; c'eſt le ſecond *la* qui ſe trouve entre *ſol* & *ſi* naturel dans la gamme naturelle d'*ut*. Alors il

eſt tout ſimple que ces deux ſons faſſent entendre eet *ut* leur générateur commun.

(*x*) Comment cette expérience que d'Alembert ne conteſte pas, ne l'a-t-elle pas éclairé ſur le plus grand nombre de ſes erreurs? comment n'y a-t-il pas vu au moins que puiſque deux ſons à la quarte comme *ut fa*, rendent un *fa* & non pas un *ut* comme tous les autres ſons de la gamme d'*ut*, il en devoit conclure que le *fa* moderne n'eſt point de la gamme d'*ut*, mais tonique de celle de *fa*? que ſi *fol* & *fol* « rendent un *ut*, cet *ut* eſt donc leur générateur commun, & que l'accord *ut mi fol* » *ut* qu'il a propoſé, n'indique pas, comme il le dit, deux modulations différentes.

Il faut conclure de tout ceci que Rameau n'a fait qu'entrevoir le vrai ſyſtême de la baſſe *fondamentale*, & qu'il en a fait une foule d'applications fauſſes, faute d'avoir connu juſqu'où il pouvoit aller; & que d'Alembert qui a commenté ſes idées avec beaucoup moins de connoiſſances pratiques, n'a fait que multiplier ſes erreurs. M. l'abbé Feytou eſt le ſeul qui ait embraſſé ce ſyſtême dans toute ſon étendue, qui l'ait démontré juſqu'à l'évidence & l'ait appliqué à tous les cas, ſans être obligé de recourir à ces licences inadmiſſibles & à ces exceptions ſi fréquentes, qui ont fait abandonner ſitôt les prétendus principes de Rameau en en faiſant voir la fauſſeté.

(*M. Framery.*)

FONDAMENTAL Obſervations ſur l'att. *fondamental* de d'Alembert.

1°. *C'eſt une vérité d'expérience, qu'un ſon rendu par un corps ſonore.... eſt accompagné d'autres ſons, qui ſont*, 1°. *l'octave au-deſſus du ſon principal*; 2°. *la douzième & la dix-ſeptième majeures au deſſus de ce même ſon.*

« Si l'on n'y diſtingue, dit Rameau, *génerat. harm. préface*, p. 5, que ces conſonnances, on ne connoît donc que cela, & par conſéquent on ne pouvoit partir que de là. » *Si l'on n'y diſtingue que ces conſonnances*; mais cela eſt faux & reconnu faux par l'auteur même de cette ſuppoſition. « Vous pourrez encore y diſtinguer le ſon de ſon ſeptième harmonique, pour ne pas dire plus. » C'eſt le même Rameau qui nous apprend ce fait, & cela dans le même ouvrage, p. 10. Or il n'a profité ni de ce ſeptième, ni de ce que le corps ſonore fait entendre de plus: ſon ſyſtême n'eſt donc pas appuyé ſur l'expérience? il n'eſt donc pas le ſyſtême de la nature? « Mais ce ſeptième n'eſt point harmonique de 1. » (p. 62.) Ce ſeptième eſt rendu par le corps ſonore, & il n'eſt point harmonique du corps ſonore! Qu'eſt-il donc? « Il fait une ſeptième trop foible, & une ſixte majeure de beaucoup trop forte relativement à 1. » (*ibidem.*) Par quoi Rameau en juge-t-il? par comparaiſon avec le *la* & le *ſi b* de la gamme des modernes? » Comme ſi cet ordre de ſons: *ut re mi fa ſol la ſi ut*, étoit en effet le premier de tous; s'il ne dépendoit pas d'un autre; ſi l'oreille n'y ſous-entendoit rien de plus; ſi la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres ſecrets plus cachés qu'il fallût développer! « dit le même Rameau, *préface*, p. 5. » Comme s'il n'y avoit que cet ordre qui nous fût naturel! dit toujours Rameau, *Mercure de juin*, 1761, *p.* 152. Rameau, *génerat. harm. p.* 220, reproche à Zarlin d'avoir trop tôt abandonné la progreſſion harmonique, c'eſt-à-dire, de ne l'avoir pouſſée que juſqu'au ſixième terme. Rameau a fait pis que Zarlin. La nature lui fait entendre ſept harmoniques du corps ſonore, *pour ne pas dire plus*, le corps ſonore lui donne en *ut*, *ut ut ſol ut mi ſol* ℔, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Voilà l'accord *ut mi ſol* donné directement par la nature: Rameau le dérive du renverſement des harmoniques 1, 3, 5. *Démonſtr. du principe de l'harm.* p. 15 & *alibi. Ut mi ſol la* préſente un accord conſonnant de ſixte-quinte ou de ſixte ajoutée, Rameau va chercher cet accord dans le renverſement de la ſimple ſeptième; le même harmonique 7, ou $\frac{7}{4}$ mitoyen entre *la* & *ſi b*, donne en *ſol* l'accord *ſol ſi re mi* ♯, 4, 5, 6, 7, ou *ſol ſi re fa*, accord ſenſible conſonnant; Rameau ajoute de ſon propre fonds une ſeconde à l'accord de la dominante tonique, pour avoir l'accord ſenſible de cette dominante. Rameau prétend, *préface de la génér. harm.* p. 5-6, « qu'on ne peut imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre les conſonnances (que forment entre eux les harmoniques du corps ſonore.) que ces ſons ſucceſſifs y deviennent également *fondamentaux*; que chacun d'eux y fournit ſon harmonie parfaite, » cependant il forme ſa baſſe *fondamentale* d'*ut*, non de la ſucceſſion des harmoniques *ut ut ſol ut mi ſol* ℔, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. ou par les longueurs, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, &c. mais de la ſuite des quintes *ſa ut ſol* ou *fa ut ſol re*, quoique le *ſa* ne ſoit point harmonique d'*ut*, & que dans la ſuite de ces harmoniques on ne rencontre jamais deux intervalles ſucceſſifs ſemblables. Il convient (*ibidem.*) que chaque ſon *fondamental* porte ſon harmonie; cependant aucun ſon *fondamental* ne porte d'accord parfait mineur ni de diſſonance, & l'accord de ſixte italienne n'a point de ſon *fondamental*; donc il y a dans le ſyſtême de Rameau des ſons *fondamentaux* ſans harmonie, tels que le premier le ſeptième harmonique, *ut*, 1 & ℔, 7, & des accords ſans ſon *fondamental*, tels que celui de ſixte ſuperflue, &c.

La théorie de Rameau ne demande donc pas un ſimple commentaire comme celui qu'en a fait d'Alembert, mais un traité où l'on rappelle cet harmoniſte à la ſtérile application de ſes propres principes & à de plus juſtes inductions que celles qu'il a tirées de la réſonnance du corps ſonore.

2°. *Ce ſon principal, le ſeul qu'on entende quand on ne fait pas attention aux autres... eſt proprement ce qu'on appelle* ſon fondamental, *parce qu'il eſt pour ainſi*

ainſi dire la baſe & le fondement des autres qui n'exiſteroient pas ſans lui.

La force ou l'intenſité d'un harmonique eſt proportionnelle à ſa gravité. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. 1. 4°. *expérience.*) Le ſon le plus grave du corps ſonore eſt donc auſſi le plus ſenſible: mais il n'en eſt pas moins, comme tous les autres ſons concomitans, harmonique du corps ſonore. Lorſqu'on fait ſonner à la fois tous les uniſſons de ces harmoniques, le ſon total qui en réſulte a beaucoup de reſſemblance avec le ſon iſolé du premier harmonique, comme la première couleur du priſme ou de l'arc-en ciel reſſemble beaucoup à la lumière pure, c'eſt-à-dire, à la réunion de toutes les couleurs. Mais une couleur iſolée n'eſt point la lumière pure, & un harmonique ſeul ne conſtitue point le ſon. Ce qui ne doit point empêcher d'appeler par extenſion *fondamental* & *générateur*, le premier harmonique; termes qui, à la rigueur, ne conviennent qu'au corps ſonore.

Si le premier, le plus grave, le plus ſenſible des ſons du corps ſonore étoit véritablement le réſultat de tous les ſons harmoniques concomitans, comme le blanc ou la lumière pure eſt le réſultat de toutes les couleurs, en faiſant ſonner à la fois l'uniſſon de tous les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, excepté le ſon du premier, le réſultat devroit être l'uniſſon de ce premier ſon. Or ce n'eſt pas là ce que donne l'expérience. Tous ces uniſſons réunis reproduiſent à la vérité le premier ſon; mais le ſon reproduit eſt plus foible que le ſon total réſultant de la réunion des uniſſons, & l'oreille les entend en même temps & les diſtingue très-facilement. De plus, retranchez des uniſſons ſimultanés les cordes 1, 2 & 3, le reſte reproduira toujours le même ſon ſpontané, mais le ſon total montera d'une ou de deux octaves au-deſſus du ſon reproduit. Je dis *d'une ou de deux*, parce que dans cette expérience, comme dans celle de Tartini, il n'eſt pas facile de diſtinguer le ſon reproduit de ſon octave. Tartini prétend que ce ſon eſt le ſecond terme de la progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. ou ſuivant les vibrations, 1, 2, 3, 4, 5, &c. M. Serre ſe prétend qu'il eſt le premier. C'eſt ce que je n'ai pu diſtinguer moi-même ſur un excellent orgue qui ſortoit des mains de l'accordeur, quoique aidé du ſecours d'un très-bon harmoniſte. *Adhuc ſub judice lis eſt.*

3°. *Si l'on accorde avec le corps ſonore deux autres corps, dont l'un ſoit à la douzième au-deſſous du corps ſonore, & l'autre à la dix ſeptième majeure au-deſſous; ces deux derniers corps frémiront ſans réſonner, dès qu'on fera réſonner le premier.* C'eſt de cette expérience que Rameau a tenté de déduire l'accord parfait mineur; mais le corps réſonnant étant *ut* 1, les deux corps frémiſſans ſeroient *fa* 3 & *la b* 5, or l'accord *fa la b ut*, n'eſt pas l'accord de la tonique du mode mineur relatif du majeur d'*ut*. Jamais, abſolument jamais, le mineur de *fa* n'a paſſé pour relatif du majeur d'*ut*. Quel rapport, quelle liaiſon y a-t-il entre deux gammes dont l'une à quatre bémols de plus que l'autre? Le mode d'*ut* étant regardé comme principal, quelle raiſon peut-on avoir de paſſer de ce mode à celui de *fa*, *fa* n'étant point harmonique d'*ut*? Voyez mon art. *F. ut fa*, & ſur-tout au mineur de *fa*, qui eſt moins naturel que le majeur? Voyez *la démonſtr. du principe de l'harm.* p. 82 Auſſi Rameau (p. 63) rejette-t-il le mineur de *fa*, pour adopter (p. 71) celui de *la*. On convient d'ailleurs que les vrais modes mineurs relatifs d'*ut*, ſont ceux de *la* & de *mi*; mais le premier plus que le ſecond. Il falloit donc trouver dans la réſonnance du corps ſonore l'origine de ces deux modes, & la raiſon de la prééminence du mineur de *la* ſur le mineur de *mi*, ou, ce qui revient preſque au même, de l'accord parfait mineur de *La* ſur l'accord parfait mineur de *mi*. Voyez mes art. *Fondamental*, *Mineur* & *Relatif*. Or on ne trouve rien de tout cela dans l'accord *fa la b ut*, produit par le prétendu frémiſſement de la douzième & de la dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*. Et quand cet accord *fa la b ut* ſe prêteroit à l'explication demandée, le mode mineur n'auroit encore, dans le ſyſtême de Rameau, aucun fondement naturel, puiſque l'expérience d'où il déduit l'accord *fa la b ut*, ne donne point cet accord; les cordes 3 & 5 ſe diviſent en frémiſſant, le trois en trois, le 5 en cinq parties égales, & chacune de ces parties produit en réſonnant l'uniſſon de *ut* 1. Voilà le réſultat de cette expérience. Les cordes 3 & 5 ne produiſent donc ni *fa*, ni *la b*, mais la corde 3 fait entendre trois *ut*, & la corde 5 cinq *ut*, tous à l'uniſſon de la corde pincée. Veut-on un réſultat plus général? Le voici. Accordez un nombre indéterminé de cordes de même matière, groſſeur & tenſion, mais de différentes longueurs; pincez l'une quelconque d'entre elles, toutes frémiront, toutes ſe diviſeront, toutes les longueurs partielles réſonneront; chaque corde ſe diviſera en parties égales, & la longueur partielle de chacune de ces diviſions égales ſera toujours le plus grand commun diviſeur de la corde pincée & de la corde diviſée. Il eſt clair que pour rendre toutes ces vibrations, ces ondulations, ces diviſions, en un mot les ventres & les nœuds intermédiaires plus ſenſibles, on peut, au lieu de pincer une corde, faire ſonner fortement ſon uniſſon au moyen d'un bon violon, d'un hautbois, d'un cor, &c. ou même de pluſieurs inſtrumens réunis: ou, ſi l'on fait cette expérience ſur un pſaltérion, il faut frapper en même-temps pluſieurs cordes à l'uniſſon. Ainſi étant donnée une ſuite de cordes (toutes choſes égales d'ailleurs) dans les rapports 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & réſonneront dans leur totalité, parce que $\frac{1}{1}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{1}$; que $\frac{1}{2}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{2}$, &c. Etant donnée une ſuite de cordes dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & ſe diviſeront, la 2°. en 2, la 3°. en 3, la

4°. en 4, la 11°. en 11 parties égales à la corde 1, & chaque partie donnera l'uniſſon de cette même corde 1. Pincez la corde 2, la corde 1 réſonnera ſans ſe diviſer, parce que 1 eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de 2. La corde 3 ſe diviſera en trois parties égales, & chaque partie fera entendre l'octave de la corde 2, parce que 1 qui eſt le tiers de 3, eſt le plus grand commun diviſeur de 2 & de 3, &c. Ainſi, dans l'expérience de Tartini, ſi l'on repréſente les ſons par les vibrations, le ſon reproduit ſera toujours le plus grand commun diviſeur des ſons générateurs. Dans l'expérience de Rameau, ſi l'on repréſente les ſons par les longueurs des cordes, la longueur de chaque diviſion ſera toujours le plus grand commun diviſeur de la corde diviſée & de la corde pincée. Voilà des réſultats ſimples, clairs & généraux, qui renferment une infinité d'applications particulières, ſans aucune eſpèce de contradiction. Qui ne reconnoit la nature à cette lumineuſe & féconde ſimplicité? un frémiſſement l'annonce:

Un rien la fait paroître;
Mais tout homme n'a pas des yeux pour la connoître.

4°. *Quoiqu'il en ſoit, il eſt au moins certain que dans tout accord parfait, ſoit majeur, ſoit mineur, formé d'un ſon principal, de ſa tierce majeure ou mineure, & de ſa quinte, on appelle* fondamental *le ſon principal, qui eſt le plus grave ou le plus bas de l'accord.*

Dans la forme primitive (primitive ſuivant Rameau, *démonſtr. du principe de l'harm. p.* 20) de l'accord parfait majeur, *ut ſol mi*, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ (ſuivant le calcul des longueurs) *ut* 1 eſt le ſon *fondamental*, *ibid*, p. 19; on conçoit cela. Dans l'accord *ut mi ſol*, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, ce n'eſt pas l'*ut* $\frac{1}{4}$ qui devroit être appelé *fondamental*, mais ſa double octave grave, *ut* 1. Dans la forme primitive (ſuivant Rameau, *ibid.* p. 22-24) de l'accord parfait mineur, *la b fa ut*, 5, 3, 1, c'eſt le même *ut* 1 qui eſt principe, conſéquemment fondement ou ſon *fondamental*, *ibid.* p. 21-22. Or *ut* n'eſt pas le ſon le plus grave ni le plus bas de l'accord *la b fa ut*, ou *fa la b ut*. Mais cette erreur de d'Alembert ne doit étonner qui que ce ſoit. Quelque attention qu'on apporte à la lecture de Rameau, il eſt très-difficile, pour ne pas dire impoſſible, de ſavoir quel eſt le véritable ſon *fondamental* de l'accord parfait mineur; car après avoir tiré du frémiſſement des cordes 5 & 3 l'accord *la b fa ut*, 5, 3, 1, Rameau prétend, *ibid.* p. 71, que c'eſt à la ſixte de la gamme ordinaire, au *la*, à porter cet accord, & que *fa la b ut* doit ſe changer en *la ut mi*. Or puiſque *ut* eſt principe de *fa la b ut*, *mi* doit donc être principe de *la ut mi*. Cela paroit très-raiſonnable; mais cela ne l'eſt pas: c'eſt encore *ut* qui eſt *principe générateur* de *la ut mi*, *ibid.* p. 70. la tonique *la* en eſt le ſon *fondament l* (p. 71) mais ſeulement *par ſubordination*, p. 72. Ainſi dans *fa la b ut*, c'eſt la quinte qui eſt principe ou fondement de l'accord, a fait mineur; dans *la ut mi*, c'eſt la tierce, & cette tierce a pour *fondamentale* ſubordonnée, la tonique, & malgré tous ces principes & ces fondemens, le mode mineur eſt encore moins naturel que le majeur, qui n'a qu'un ſon *fondamental*, *ibid.* p. 82. Que conclure de là? que le mode mineur n'eſt qu'une combinaiſon artificielle que l'on peut, ſans inconvénient, proſcrire de la pratique & de la théorie muſicale? non; mais que ſon origine & ſes véritables rapports ont échappé aux recherches & à la pénétration de Rameau.

5° *Quelques phyſiciens ont entrepris d'expliquer ce ſingulier phénomène de la réſonnance de la douzième & de la dix-ſeptième majeure conjointement avec l'octave. Mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroiſſent mériter qu'on en faſſe mention....*

Quelque ſoit le nombre des harmoniques du corps ſonore, qu'il ſoit infini, indéfini ou borné à 4 ou 5; l'hypothèſe de Mairan, adoptée par Rameau, paroit offrir moins de difficulté que celle de Bernouilli. 1°. Il y a des inſtrumens qui n'ont pas beſoin pour rendre des ſons, d'être élaſtiques. Une flûte à bec, de plomb, de terre-glaiſe, &c. pourvu que ſa forme ſoit régulière, ſonnera, octavera, requintera, &c. ſuivant l'intenſité de l'inſufflation. Or un corps non-élaſtique ne peut repréſenter une corde ſonore; un corps non élaſtique eſt incapable d'ondulations, de nœuds, de ventres, de vibrations, ſoit totales, ſoit partielles. Bernouilli dira-t-il que dans ce cas la flûte n'eſt pas le corps ſonore? Mais il y a tel cas où il ſera forcé de choiſir pour corps ſonore entre la flûte non-élaſtique & l'air. En voici un. Lorſque le vent ſouffle dans une chambre par un trou de muraille, donnez à cette ouverture avec de la terre-glaiſe la forme d'un cône tronqué ou d'un entonnoir dont la ſommité ne ſoit propre qu'à recevoir le bec de cette flûte non-élaſtique: il eſt certain que le vent produira du ſon, qu'il pourra octavier, requinter, &c. Quel eſt le corps ſonore dans cette expérience? eſt-ce la flûte? il y a donc des corps ſonores non-élaſtiques, auxquels conſéquemment l'explication de Bernouilli n'eſt pas applicable. Eſt-ce l'air? c'eſt donc dans l'air qu'il faut chercher les cordes ſonores. Alors on tombe dans le ſyſtême adopté par Rameau, ou dans l'équivalent. 2°. Il eſt abſolument impoſſible d'expliquer dans l'hypothèſe de Bernouilli, l'expérience de Tartini. Faites ſonner à la fois deux cordes dans le rapport $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, elles reproduiront, ſuivant Tartini, le ſon $\frac{1}{6}$: or jamais la corde $\frac{1}{2}$ iſolée ne produira le ſon $\frac{1}{6}$; il en faut dire autant de la corde $\frac{1}{3}$, leur ſomme même, qui n'égale que $\frac{1}{10}$, eſt moindre qu'un demi. Il faut cependant trouver, dans l'hypothèſe de Bernouilli, un corps ſonore adjacent qui rende le ſon $\frac{1}{6}$. Je ne prétends pas que celle de Mairan ſoit à cet égard plus ſatisfaiſante; c'eſt ce que le temps ne me permet pas d'examiner aujourd'hui; mais on voit évidemment que celle de Bernouilli ne peut tenir contre ces deux expériences qui

Digitized by Google

l'attaquent plus fortement que tous les raiſonnemens de d'Alembert.

6°. *Quoi qu'il en ſoit, outre l'accord de la douzième & de la dix-ſeptième majeure, donné par la nature, on a formé d'autres accords....* fondamentaux.

Dans la réponſe à Rameau, imprimée à la fin des élémens de d'Alembert, *Lyon*, 1772, p. 225, le géomètre reproche à l'harmoniſte de n'avoir peut-être jamais été bien décidé par rapport au ſon *fondamental* des accords de ſimple ſeptième & de ſous-dominante, *re fa la ut* & *ſa la ut re* Rameau, dans ſa *démonſtr. du principe de l'harmonie, Paris*, 1750, p. 52, renvoie pour l'explication du *double emploi* à ſa *génération harmonique*. Or dans ce dernier traité, *Paris*, 1737, p. 115, on lit: Dès-lors double emploi dans cette harmonie de la ſous-dominante, qui, ſelon le cas, ſera *fondamentale*, ou cédera le droit à ſa diſſonance même; & Rameau a donné plus haut la raiſon de cette ceſſion réciproque; & la *demonſtration du principe de l'harmonie* avoit été préſentée à l'Académie des ſciences; & d'Alembert avoit été nommé l'un des commiſſaires pour l'examen de cet ouvrage; & ſon approbation eſt de 1749; & ſa réponſe eſt poſtérieure à cette date, puiſqu'il y cite le mercure de 1752. On ne voit donc pas ſur quoi peut être fondé le reproche de d'Alembert.

7°. *Mais ſoit qu'on aſſigne à cet accord (de ſixte italienne) une origine, ſoit qu'on ne lui en aſſigne point, il eſt certain qu'on doit le regarder comme un accord* fondamental, *puiſqu'il n'a point de baſſe* fondamentale.

Or l'accord parfait a une baſſe *fondamentale*, donc l'accord parfait n'eſt pas un accord *fondamental*. Or ce dernier raiſonnement eſt ridicule, donc, &c.

8°. *Mais on nous permettra de faire ici aux muſiciens une queſtion. Pourquoi n'a-t-on employé juſqu'ici, dans la baſſe fondamentale, que les dix ſortes d'accords dont nous venons de parler?... Eſt-il bien certain qu'on ne puiſſe employer dans la baſſe fondamentale que ces accords, & dans la baſſe continue que leurs dérivés? L'oreille eſt ici le vrai juge, ou plutôt le ſeul.*

Mais on nous permettra de faire auſſi à l'auteur de cet article une queſtion. Eſt-il bien certain que de tous les accords employés dans les baſſes *fondamentale* & continue, il n'y en a que dix de *fondamentaux*, c'eſt-à-dire de *directs*? C'eſt dans la réſonnance du corps ſonore que Rameau a cherché l'origine de tous les accords uſités. Or je vois dans la progreſſion des harmoniques du corps ſonore:

1.	1°. Accord parfait majeur.	*ut mi ſol*.	4, 5, 6.
2.	2°. Accord parfait mineur en *la*.	*mi la ut*.	5, 7, 8.
	3°. *Idem* en *mi*.	*mi ſol ſi*.	10, 12, 15.
	4°. *Idem* en *re*.	*re fa*.	7, 9, 11.
	5°. *Idem*.	*re ſa ta*.	9, 11, 13.
	6°. *Idem*. en *la*, mode de *ſol*.	*ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻.	27, 33, 39.
		ou.	9, 11, 13.
3.	7°. Accord diſſonant impair.	*re fa ſa ut*.	7, 9, 11, 16.
	8°. *Idem*.	*re fa ta ut*.	9, 11, 13, 16.
	9°. *Idem*. en *ſol*, le *ſi* retranché.	*re ſi mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡. . .	9, 15, 21, 27, 33.
		ou.	3, 5, 7, 9, 11.
4.	10°. Accord pair diſſonant.	*ut re mi ſol*.	8, 9, 10, 12.
	11°. *Idem*.	*ut mi ſa ſol*.	8, 10, 11, 12.
	12°. *Idem*.	*ut mi ſol ta*.	8, 10, 12, 13.
	13°. *Idem*.	*ut mi ſol ſi*.	8, 10, 12, 15.
5.	14°. Accord naturel en *ſol*.	*ſol ſi re mi* ✻.	12, 15, 18, 21.
		ou.	4, 5, 6, 7.
6.	15°. Accord impair.	*re ſa ta ſi*.	9, 11, 13, 15.
	16°. *Idem*. en *ſol*.	*re ſi mi* ✻ *ta* ✻.	9, 5, 21, 27.
		ou.	3, 5, 7, 9.
	17°. Accord naturel en *ſol*, le *ſol* retranché.	*re mi* ✻ *ſol ta* ✻ *ſi*. . . .	18, 21, 24, 27, 30.
		ou.	6, 7, 8, 9, 10.
7.	18°. Accord naturel.	*ut mi ſol ſa*.	4, 5, 6, 7.
	19°. Accord impair diſſonant en *ſol*.	*mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re*.	21, 27, 33, 36.
		ou.	7, 9, 11, 12.
	20°. Accord mixte.	*ſol ſi re mi*.	12, 15, 18, 20.
8.	21°. Accord impair.	*ſa ta ſi ut* ✻ *re* ✻.	11, 13, 15, 17, 19.
	22°. Accord impair en *ſol*, l'*ut* ‡ retranché.	*ſi mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻	15, 21, 27, 33, 39.
		ou.	5, 7, 9, 11, 13.

En tout vingt-deux accords, ſoi-diſans *fondamentaux*, mais dans le vrai, accords ſimplement *directs*, c'eſt-à-dire, en progreſſion arithmétique, pure ou impaire, altérée ou non-altérée par l'intercalation d'une diſſonance. Je n'ai pas fait entrer dans cette table l'accord de quarte ou onzième; *re la ut mi ſol*, (voyez

l'art. *Accord* de Rouſſeau, & ſa table des accords) dont la formule harmonique eſt.... *ut ſol mi ſi re*, 1, 3, 5, 7, 9; ni l'accord que j'ai appelé de *ſixte françoiſe*, *ſa la ut re* ♯, dont la formule harmonique eſt en *ſol*, *mi* ♯ *ta* ♯ *ut* ♯ *re* ♯ 5 ♯, 27, 33, 39, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 13.

Et combien, en feuilletant les œuvres des grands maîtres, ne trouveroit-on pas de nouveaux accords *directs*, introduits dans le corps de l'harmonie par la ſeule force de la modulation, mais que l'harmoniſte auroit regardés comme des renverſemens, emprunts ou ſuppoſitions d'accords déja connus? Mais nous avons un moyen beaucoup plus expéditif & moins faſtidieux pour découvrir tous les accords directs. La baſſe *fondamentale* du genre diatonique eſt compoſée dans chaque mode du générateur, de ſon octave, de ſa douzième & de ſa double octave. En *ut*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Il n'y a donc que quatre ſons *fondamentaux* pour chaque mode, dans le genre diatonique, qui eſt le plus naturel & le plus uſité. Donc quatre accords *fondamentaux* ſeulement. Formez ſur chacun de ces ſons *fondamentaux* des groupes de trois harmoniques immédiatement conſécutifs, comme *ut ut ſol*, 1, 2, 3; *ut ſol ut*, 2, 3, 4; *ſol ut mi*, 3, 4, 5; *ut mi ſol*, 4, 5, 6; *mi ſol ſi*, 5, 6, 7; *ſol ſi ut*, &c. En *ſol*, *ſol ſol re*, 1, 2, 3; *ſol re ſol*, 2, 3, 4; *re ſol ſi*, 3, 4, 5, &c. Voilà les accords *naturels*. Prenez ces mêmes accords à l'octave: *ut ut ſol*, 2, 4, 6; *ut ſol ut*, 4, 6, 8; *ſol ut mi*, 6, 8, 10, &c. *Sol ſol re*, 2, 4, 6; *ſol re ſol*, 4, 6, 8, &c. Voilà les accords *pairs*. Faites la même opération ſur la progreſſion impaire: *ut ſol mi*, 1, 3, 5; *ſol mi ſi*, 3, 5, 7; *mi ſi re*, 5, 7, 9, &c. ou en prenant les harmoniques impairs 4 à 4: *ut ſol mi ſi*, 1, 3, 5, 7; *ſol mi ſi re*, 3, 5, 7, 9; *mi ſi re fa*, 5, 7, 9, 11; *ſi re fa ta*, 7, 9, 11, 13; *re fa ta fi*, 9, 11, 13, 15, &c. Voilà les accords *impairs*. Intercalez dans chaque accord *pair* un ſon impair, vous aurez les accords *pairs diſſonans*, & dans chaque accord *impair* un ſon pair; vous aurez les accords *impairs diſſonans*. Ajoutez aux accords tirés de l'harmonie de *ſol* un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*, vous aurez des accords *mixtes*. Or accords *naturels*, accords *impairs*, accords *pairs diſſonans*, accords *impairs diſſonans*, accords *mixtes*; voilà des dénominations générales ſous leſquelles viennent ſe claſſer tous les accords connus & uſités. (Voyez mon art. *fondamental*.)

Prenons les ſix premiers groupes à trois ſons de la progreſſion paire, & les ſix premiers de la progreſſion impaire. Dans un accord conſonnant à trois ſons, la diſſonance peut occuper quatre places différentes; donc ſix accords *pairs*, ſix *impairs*, vingt-quatre *pairs diſſonans*, vingt-quatre *impairs diſſonans*, en tout ſoixante accords *directs* en *ut*, autant en *ſol*; c'eſt cent vingt accords pour le mode d'*ut*, non compris les accords *mixtes* & tous les accords par ſuppoſition qui ſont en très-grand nombre. Car ſous l'accord *ſol ſi re* & tous les accords tirés de l'harmonie de *ſol*, on peut placer ſucceſſivement pluſieurs ſons de l'harmonie d'*ut*, comme *ut*, *ſol ſi re*; *mi*, *ſol ſi re*; *fa*, *ſol ſi re*, &c. On peut auſſi placer ſucceſſivement pluſieurs ſons impairs ſous un même accord pair, & reciproquement.

Reſte à ſavoir ſi l'oreille admet toutes ces combinaiſons: car *l'oreille*, dit d'Alembert, *eſt le vrai juge, ou plûtôt le ſeul*. Je ne prétends ni nier la compétence de l'oreille en cette matière, ni décliner ſa juriſdiction; mais j'oſerai toûjours conteſter ſa ſouveraineté. (Voyez *Langue muſicale*.) Et proviſoirement j'obſerve 1°. qu'au jugement même de l'oreille, la ſeule formule conſonnante eſt la progreſſive; (voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n° I, *onzième expérience*.) or il n'y a pas un de ces accords qui ne ſoit tiré de la progreſſion arithmétique, paire ou impaire. 2°. Qu'un accord diſſonant ne peut pas contenir moins d'une diſſonance; or le plus diſſonant de ces accords n'en contient pas davantage. 3°. Qu'il n'en eſt pas ainſi de ceux qu'a propoſés d'Alembert dans cet article, comme on peut s'en convaincre par leurs rapports exprimés ci-deſſous.

9°. *Par quelle raiſon n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords* ut mi ſol ♯ ut; ut mi ſol ♯ ſi, *dont le premier n'a proprement aucune diſſonance, & le ſecond n'en contient qu'une, comme l'accord uſité*, ut mi ſol ſi? *Ce n'eſt pas tout, imaginons cette liſte d'accords terminés tous ou par l'octave, ou par la ſeptième majeure, & dont les trois premiers ſons forment des tierces.*

1.	*ut mi ſol ♯ ut.*	16,	20,	25, 32.
2.	*ut mi ſol ♯ ſi.*	16,	20,	25, 30.
3.	*ut mi ♭ ſol ſi.*	40,	48,	60, 75.
4.	*ut mi ♭ ſol ♭ ut.*	25,	30,	36, 50.
5.	*ut mi ♭ ſol ♭ ſi.*	200,	240,	288, 375.

....Je ne parle point d'une infinité d'autres accords.... qui ne doivent être ni admis, ni auſſi rejetés ſans épreuve, & ſur leſquels on n'en a peut être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:

6.	*ut mi ſol ♯ ſi ♭.*	80,	100,	125, 144.
7.	*ut mi ♭ ſol ♯ ut.*	80,	96,	125, 160.
8.	*ut mi ♭ ſol ♯ ſi.*	80,	96,	125, 150.
9.	*ut mi ♭ ſol ♯ ſi ♭.*	80,	96,	125, 144.
10.	*ut mi ſol la ♭.*	20,	25,	30, 32.
11.	*ut mi ſol ♯ la.*	48,	60,	75, 80.
12.	*ut mi ♭ ſol ♯ la.*	240,	288,	375, 400.
13.	*ut mi ſol ♭ ſi.*	40,	50,	72, 75.
14.	*ut mi ſol ♭ la ♭.*	100,	125,	144, 160.

On ne voit dans la plupart de ces accords aucune trace de la progreſſion arithmétique, & quand elle s'y trouveroit, ils n'en ſeroient pas beaucoup plus ſupportables. Il y a dans la ſérie des harmoniques du corps ſonore, un terme au-delà duquel les rap-

Digitized by Google

ports ſont trop compliqués, les intervalles trop ſerrés, pour être conſonnans. Perſonne n'ignore que le ton majeur eſt le premier intervalle harmonique diſſonant. Or le ton majeur eſt l'intervalle du huitième au neuvième harmonique; exemple : *ut ut ſ l ut mi ſol ſi ut re*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Donc la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & celle des nombres pairs, 2, 4, 6, 8, 10, &c. qui ſont celles des accords parfaits ou conſonnans, doivent s'arrêter au huitième terme. *Item.* L'accord de ſixte ſuperflue a pour formule harmonique en *ut*, *ſi ta fa ut* ✻ *re* ✻, 11, 13, 15, 17, 19; & en *ſol*, *fa mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ✻ *re* ✻, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13. On ne connoit pas dans la pratique d'accord plus compliqué que celui-là. Donc la progreſſion des nombres impairs doit s'arrêter à peu près au dixième terme, qui eſt le dix-neuvième de la progreſſion des nombres naturels. Or dans quelques-uns des accords propoſés par d'Alembert, la progreſſion eſt pouſſée juſqu'au 200e, 300e, 400e terme. Des rapports auſſi compliqués doivent former des diſſonances d'une dureté horrible.

Mais l'auteur ne veut s'en rapporter ſur ce ſujet qu'au jugement de l'oreille, & d'une oreille fort exercée. *Je déſirerois, dit-il, que quelque muſicien, & ſurtout, je le répète, non prévenu d'aucun ſyſtême, voulût bien s'appliquer à l'examen que je propoſe.* Un artiſte éclairé & ſans ſyſtême, dans un art qui exige tant de combinaiſons : *rara avis.* Cependant, en ſouillant dans les ténèbres de l'antiquité, on trouve préciſément le fait de d'Alembert; un fameux muſicien, un chef de ſecte, qui a partagé les opinions de la Grèce entre Pythagore & lui, un ſavant enfin, qui, comme le célèbre commentateur de Rameau, ne conſulte dans le choix des accords que le jugement de l'oreille, & la capacité de l'organe vocal ou inſtrumental. (Voyez *Ariſtoxène*, p. 14 & 33.) Or cet Ariſtoxène, car c'eſt de lui qu'il s'agit ici, décide poſitivement, p. 45, *que toute conſonnance ajoutée à elle-même forme un intervalle très-diſſonant.* Et Tartini ne reconnoit point d'autres diſſonances harmoniques que les conſonnances redoublées. Donc la quinte diminuée réſultante de l'addition de deux tierces mineures, la quinte ſuperflue formée de deux tierces majeures, la ſeptième mineure qui a l'étendue de deux quartes, &c. ſont de très-dures diſſonances. Or, à l'exception du dixième, il n'y a pas un des accords propoſés qui ne contienne un ou deux de ces intervalles diſſonans. Mais ce dixième accord n'eſt pas beaucoup plus conſonnant que les autres, à raiſon du demi-ton *ſol la b.* Il n'y a donc que le mérite de l'imitation, qui, dans certains cas extraordinairement rares, puiſſe les faire employer : encore faudroit-il en tranſpoſer pluſieurs dont tous les termes ne ſont pas harmoniques d'*ut*, tels que *ut mi b ſol ſi* : car le corps ſonore ne produit point de tierce mineure au-deſſus d'*ut*. L'auteur de l'art. *fondamental* n'a donc rien fait pour l'avancement de l'art muſical, en propoſant ces accords que la flatterie ou le préjugé ont déja fait inſérer dans quelques traités de muſique poſtérieurs à la première édition de l'encyclopédie.

10°. *La baſſe continue, qui forme ce qu'on appelle accompagnement, n'eſt proprement que le renverſement de la baſſe fondamentale, & contient beaucoup d'autres accords tous dérivés des fondamentaux. Ainſi l'accompagnement repréſente vraiment la baſſe fondamentale.*

La baſſe fondamentale *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, voyez *la table de la génér. harm.*, n'a point d'autre harmonie que celle des col. I, II, III, IV, & l'on ne peut renverſer cette harmonie ſans la détruire. (Voyez *Renverſement.*) Or la plus grave, la plus baſſe de toutes les parties de cette harmonie, c'eſt la *baſſe fondamentale.* Les parties adjacentes ſont des *baſſes continues*, comme *ſol ut ſol ut*, 3, 4, 3, 4, ou *mi ſol ſol ut*, 5, 6, 6, 8, &c. On donne aſſez généralement ce nom à toutes les parties baſſes dont les mouvemens ſont conſonnans. A meſure qu'on avance du grave à l'aigu, on trouve des chants diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. mais dans tout cela point de renverſement. *Ainſi l'accompagnement repréſente vraiment la baſſe fondamentale.* Cela eſt néceſſairement vrai dans l'harmonie naturelle & complète, dans l'harmonie du cornet d'orgue, où le plus grave des cinq tuyaux qui parlent à la fois, eſt toujours le *fondamental* des quatre autres, puiſque ces tuyaux donnent un ſon grave, ſon octave, ſa douzième, ſa double octave & ſa dix-ſept ième majeure; dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5. Or tel eſt l'ordre de la génération harmonique. L'harmonie incomplète ne repréſente pas au naturel celle du corps ſonore, celle de la baſſe *fondamentale*, l'accord *re ſa ta ſi*, 9, 11, 13, 15, a pour *fondamental ut*, dont l'harmonie eſt *ut ut ſol ut mi ſol ſa ut re mi ſa ſol ta ſa ſi ut*, &c. *Re ſa ta ſi* eſt contenu, comme on voit, dans l'harmonie d'*ut*, mais il ne la repréſente pas complétement. Ainſi l'harmonie ordinaire, l'harmonie incomplète, ne préſente pas fidellement la baſſe *fondamentale*, c'eſt-à-dire, l'harmonie de la baſſe *fondamentale.* Mais par l'expérience de Tartini, l'harmonie même incomplète, rappelle, reproduit le ſon *fondamental*, qui eſt toujours, comme je l'ai déja dit, le plus grand commun diviſeur de tous les ſons d'un accord quelconque. Le plus grand commun diviſeur des nombres 9, 11, 13 & 15, c'eſt 1 : les ſons *re ſa ta ſi* reproduiſent donc ſon *ut* 1 qui eſt leur fondement, leur fondement commun, en un mot, leur ſon *fondamental*; donc il n'eſt pas néceſſaire de compléter l'harmonie uſuelle, pour mieux imiter celle du corps ſonore, puiſqu'un groupe quelconque de ſons reproduit naturellement ſon générateur, & par là ſe claſſe exactement dans la catégorie des ſons dont il a été primitivement tiré. Mais cette baſſe *fondamentale* naturelle eſt-elle la même que celle de Rameau? non, il s'en faut beaucoup, puiſqu'à l'exception de l'accord parfait majeur, il n'y en a pas un ſeul dans Rameau qui ſoit placé ſur ſa véritable baſſe *fondamentale.*

Digitized by Google

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie eſt fondée ſur la réſonnance du corps ſonore, parce que la géométrie eſt ait-on fondée ſur les proportions, & que le corps ſonore les engendre toutes?

Toutes, c'eſt beaucoup dire. Mais très-certainement la progreſſion harmonique n'a pas d'autre origine que la réſonnance du corps ſonore. Pythagore l'employoit dans la diviſion du canon, comme il fit uſage de la progreſſion arithmétique des nombres naturels, qui en eſt inſéparable, pour repréſenter les ſons par leurs vibrations. Ariſtoxène, p. 32, ſe mocquoit des calculs & des vibrations; mais les expreſſions d'Ariſtoxène prouvent clairement qu'il étoit plus muſicien que géomètre. Ni ſes obſervations, ni celles de d'Alembert, n'empêcheront les harmoniques du corps ſonore de former une progreſſion arithmétique; la ſérie des longueurs des cordes ſonores, une progreſſion harmonique, & la ſérie des intervalles ſemblables, une progreſſion géométrique. On peut abuſer de tout cela, mais on ne peut pas s'en paſſer; & c'eſt pour ne les avoir pas employées, que ce célèbre commentateur n'a fait en muſique que ſubſtituer quelques-unes de ſes erreurs à celles de Rameau. (Voyez *Nombres*, *Pythagoriciens* & *Quaterraire*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

FONDAMENTAL. Il me ſemble que la marque diſtinctive d'un accord *fondamental*, c'eſt qu'on n'y puiſſe ſubſtituer aucun ſon à un autre ſans changer l'harmonie & la marche naturelle de la baſſe; car ſi l'on peut changer un ſeul ton ſans que l'harmonie & ſa marche changent, le ton qui étoit à la place de celui qu'on a ſubſtitué n'appartenoit pas abſolument à l'accord qui par conſéquent n'étoit pas *fondamental*. Nous verrons à l'article *Syſtême*, la raiſon de cette remarque. (*M. de Caſtillon.*)

FONDAMENTAL. Nous chercherions en vain dans Rameau la véritable acception, ou la juſte application de ce terme. Ses ſons *fondamentaux* ne produiſent pas tous les harmoniques du corps ſonore: ſa baſſe *fondamentale* ne produit pas tous les accords uſités; ſes accords *fondamentaux*, à l'exception de deux, ne ſont que des dérivés; dans quel ſens tout cela eſt-il donc *fondamental*?

Pour rectifier ſa théorie, & mettre dans tout ſon jour ce qu'il n'a fait que preſſentir, admettons des ſons, des accords, des mouvemens, des modes *fondamentaux*, des progreſſions & des ſucceſſions *fondamentales*, & définiſſons clairement tout cela.

J'appelle *accord fondamental*, la ſomme des harmoniques du corps ſonore.

Son fondamental, le plus grave de ces harmoniques.

Baſſe fondamentale, une ſuite ou ſucceſſion de ſons *fondamentaux*.

Mouvement fondamental, toute marche ou mouvement de cette baſſe.

Mode fondamental, celui du générateur par oppoſition à ceux de ſes harmoniques.

Enfin, *progreſſion fondamentale*, celle qui repréſente les rapports ou expreſſions numériques des ſons de l'accord *fondamental*, ſoit qu'on emploie pour cela le calcul des longueurs des cordes ſonores, celui de leurs diamètres, celui des poids tendans, celui des vibrations, &c. Dans tous mes articles, j'ai employé & préféré ce dernier, parce qu'il eſt le plus ſimple de tous.

Fondamental eſt donc un terme de relation, équivalant à *générateur*, oppoſé à élémentaire. Un ſon *fondamental* engendre, produit, renferme tous les harmoniques du corps ſonore, à peu près comme le blanc engendre, produit ou renferme toutes les couleurs du priſme. Il faut en dire autant de l'accord *fondamental*, par rapport à ſes dérivés; de la progreſſion *fondamentale* par rapport aux progreſſions paires ou impaires, arithmétiques ou géométriques, &c. qu'elle renferme; des mouvemens *fondamentaux* par rapport à la marche des parties ſupérieures; enfin, du mode *fondamental* par rapport aux modes acceſſoires.

Développons ces généralités. Sur-tout, « des faits & point de verbiage: voilà, dit d'Alembert, art. *fondamental*, la grande règle en phyſique comme en hiſtoire. » C'eſt celle que je vais eſſayer de ſuivre.

I. *Progreſſion fondamentale.* Si dans l'expérience de Tartini, (voyez la aux art. *fondamental*, par d'Alembert; *ſyſtême de Tartini*, par Rouſſeau, & dans mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. expérience 4e.) on repréſente les deux ſons ſimultanés & le ſon ſpontané, qui eſt leur produit, par les nombres des vibrations que feroient dans un même temps donné leurs cordes vibrantes; je dis, & je donne comme un fait certain, & comme le réſultat conſtant d'une expérience que j'ai répétée pluſieurs fois, que le ſon ſpontané ſera toujours le plus grand commun diviſeur des deux autres.

1°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſo ſv ut re mi*, &c. (voyez mon art. *baſſe fondamentale*, n°. I. 5e. expérience.) deux termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4, 5 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples. Tel eſt le réſultat indiqué par Tartini, que j'ai obtenu ſur l'orgue & ſur le violon.

2°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres impairs, *ut ſol mi ſv re ſv ti ſi ut* *, &c. deux termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 3 : 3, 5 : 5, 7 : 7, 9 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples.

3°. Les couples immédiatement conſécutifs de la ſérie des nombres premiers, 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c. reproduiſent encore le même terme 1, qui eſt auſſi néceſſairement leur plus grand commun diviſeur.

Ces deux derniers réſultats n'ont été connus ni de Tartini, ni d'aucun de ceux qui, avant ou après lui, ont tenté l'expérience qui porte ſon nom. En la répétant moi-même, j'avoue que je n'ai pu parvenir encore à diſtinguer bien nettement le ſon reproduit d'avec ſon octave, c'eſt-à-dire, le plus grand commun diviſeur d'avec le double de ce nombre. L'expérience ſuivante me porte à croire que les deux ſons ſimultanés ſont réſonner en même temps le générateur & ſon octave, c'eſt-à-dire, le premier & le deuxième terme de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c.

J'ai touché à l'orgue ſur la deuxième octave d'un huit pieds, les notes *ut mi*, & j'ai entendu très-diſtinctement la réſonnance ſpontanée des ſons *ſol*, *ſv*, *ſol*, *ſv*, *ſol*, *ſv*, *ſol*,.... qui ſe faiſoient entendre ſucceſſivement à la dix-neuvième & à la vingtième harmonique de l'*ut*. Il faut pour cela que les tuyaux de l'*ut* & du *mi* ſoient placés dans la même tourelle, au bas de laquelle doit être l'auditeur, à côté de la banquette de l'organiſte : ainſi la même tierce *ut mi*, 4, 5, qui fait réſonner au grave *ut* 1, fait réſonner à l'aigu les ſons *ſol* & *ſv*, 24 & 28; ce qui me fait ſoupçonner que ces deux ſons *ut mi* ſont également réſonner deux ſons au grave, le générateur & ſon octave, *ut* 1 & *ut* 2, & peut-être encore *ſol* 3, intermédiaire entre le ſon *ut* 2 & *ut* 4.

Quoi qu'il en ſoit, tous les couples immédiatement conſécutifs de la ſuite des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſol*, &c. (1, 2, 3, 4, 5, 6.) & ceux de la ſuite des nombres impairs, *ut ſol mi ſv re ſv*, &c. (1, 3, 5, 7, 9, 11.) reproduiſent le même générateur *ut*, ſolidement : à la vérité. Mais il eſt bien facile de renforcer cette réſonnance en faiſant réſonner enſemble tous les couples de ces ſéries, comme dans les expériences 8 & 9 de mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. Qu'arrive-t-il alors? les ſons de la huitième expérience, c'eſt-à-dire, les ſons de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c. donnent un accord parfait, un ſon unique, doux & moelleux, à l'uniſſon du premier terme de cette progreſſion. Ceux de la neuvième expérience donnent un accord triſte & ſuſpenſif, un ſon un peu ſiffiant & maigre, qui repréſente le générateur, mais d'une manière moins ſenſible & moins agréable. Dans la huitième expérience on croit n'entendre abſolument qu'un ſeul ſon. L'accord de cette ſérie eſt donc le plus parfait poſſible. Le réſultat eſt moins ſimple & moins rond dans la neuvième; il ſent davantage le mélange & la compoſition, quoiqu'il ne laiſſe pas diſtinguer les élémens du ſon principal : on peut regarder l'accord de cette ſérie comme le plus doux & le plus naturelle de toutes les diſſonances. En un mot, l'accord de la ſérie des nombres naturels ne laiſſe rien à déſirer; celui de la ſérie des nombres impairs ne ſatisfait l'oreille que lorſqu'il eſt ſuivi par l'octave de la ſérie 1, 2, 3, 4, &c. c'eſt-à-dire, lorſque l'accord *ut ſol mi ſv re ſv ta ſi*, &c. (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15.) ſe réſout ſur l'accord *ut ut ſol ut mi ſ l ſv ut*, &c. (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16.)

Donc la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, &c. dont la différence eſt 1, produit l'accord le plus parfait poſſible, & la progreſſion arithmétique 1, 3, 5, 7, 9, &c. dont la différence eſt 2, la moins déſagréable de toutes les diſſonances; car un ſeul terme intercalé dans la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. la rend beaucoup plus diſſonante que la progreſſion des nombres impairs.

La progreſſion arithmétique 1, 4, 7, 10, 13, &c. dont la différence eſt 3, produit un accord très-dur. Celle dont la différence eſt 4, eſt d'une diſſonance inſupportable, &c.

A l'égard des progreſſions géométriques, elles ſont néceſſairement diſſonantes, puiſqu'elles repréſentent toutes des intervalles doubles : car la progreſſion 1, 2, 4, 8, 16, &c. repréſente une ſuite d'octaves; la progreſſion 1, 3, 9, 27, 81, repréſente une ſuite de douzièmes, 1, 5, 25, 125, &c. une ſuite de dix ſeptièmes majeures. Or tout intervalle ajouté à lui même forme une diſſonance Une ſuite d'intervalles ſemblables eſt donc une ſuite ou une ſomme de diſſonances, & par conſéquent doit être rejetée du nombre des ſuites harmoniques; car quelle oreille pourroit ſupporter un accord totalement compoſé de diſſonances?

On ne doit donc regarder comme ſuites harmoniques que la progreſſion des nombres naturels & celle des nombres impairs : or cette ſeconde eſt formée de la première par le retranchement des nombres pairs; la ſeconde eſt donc renfermée dans la première. Toutes celles que nous avons rejetées, c'eſt-à-dire, celles dont la différence eſt 2, 3, 4, &c. y ſont également contenues. Il en eſt de même des progreſſions géométriques dont nous venons de parler, car toutes ces ſuites étant formées de nombres entiers ſont néceſſairement contenues dans la progreſſion des nombres naturels. Donc cette progreſſion engendre, produit, contient toutes celles qu'on peut employer & celles qu'on doit rejeter. Elle doit donc être regardée comme le fondement de toutes les autres; on peut donc l'appeler *progreſſion fondamentale*.

Nota. Ne pourroit-on pas faire cette objection contre la progreſſion des nombres impairs? « Le ſyſtême muſical de la nature ne peut porter ſur d'autres fondemens que ſur la réſonnance du corps ſonore. Donc on ne doit regarder comme ſérie harmonique que la progreſſion des nombres naturels, qui eſt le ſeul réſultat immédiat de cette réſonnance. Toute autre formule d'accord doit donc être ſévère-

ment bannie du ſyſtême harmonique. Introduire dans une langue auſſi univerſelle que la muſique une combinaiſon de ſons purement factice, arbitraire ou conventionnelle, c'eſt évidemment l'expoſer à l'obſcurité & au néologiſme ; c'eſt lui faire perdre ſon caractère d'univerſalité ? »

Réponſe. La progreſſion arithmétique des nombres impairs ne renferme aucun ſon qui ne ſoit le produit immédiat de la réſonnance du corps ſonore, puiſque cette ſerie n'eſt autre choſe que la progreſſion des nombres naturels dont on a retranché tous les nombres pairs. Tous les accords partiels tirés de la progreſſion impaire ſont donc contenus dans la progreſſion naturelle. Ce ſont de véritables accords partiels de la progreſſion naturelle, dont on a retranché tous les harmoniques pairs ; mais ce retranchement eſt-il permis ?... Mais n'eſt-il pas autoriſé par l'uſage & par la loi même des ſalvations ? Le corps ſonore produit une infinité d'harmoniques. Les accords en uſage n'en contiennent au plus que ſept à huit : l'accord parfait *ut mi ſol*, 4, 5, 6, n'eſt-il pas lui même un démembrement de la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,... &c. Les retranchemens ſont donc permis par l'uſage, tant au grave qu'à l'aigu, des accords moyens ; ils le ſont encore au milieu : car on retranche preſque toujours la ſeptième des accords de neuvième & de onzième, &c. Or cette ſeptième eſt un ſon intermédiaire ; la loi des ſalvations indique & preſcrit elle-même quelques-uns de ces retranchemens. L'accord *ſol ſi re* ſe réſout par un mouvement *fondamental* de quinte en deſcendant, ſur l'accord *ſol ut re*, & non ſur *ſol ut re* qui eſt l'accord progreſſif 12, 14, 16, 18. (Voyez la table de la *génerat. harmon.*, col. III, III, & II, II ; voyez auſſi mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. V.)

On demande ſi ce retranchement eſt permis. Mais la nature ne l'indique-t-elle pas elle-même en certains cas ? La première de toutes les cadences eſt celle que produit le mouvement *fondamental* aſcendant d'octave, (voyez mon art. *Baſſe fondam.*, n°. II.) c'eſt-à-dire, celle qui réſulte de la ſucceſſion des deux premières colonnes de la table de la génération harmonique. Or dans cette ſucceſſion, les ſons pairs de la première colonne ne contribuent en rien à la cadence parfaite ; ils ne ſervent qu'à faire la liaiſon harmonique. La cadence n'eſt donc produite que par le choc des ſons impairs de la première colonne, contre les ſons pairs de la ſeconde. Ce choc eſt en quelque manière amorti par les harmoniques pairs de la première colonne, qui forment un accord parfaitement ſemblable à celui de la ſeconde. Donc en retranchant cette liaiſon harmonique, c'eſt-à-dire, les ſons pairs de la première colonne, le choc de la première contre la ſeconde en ſera plus violent ; donc la cadence en ſera plus ſenſible ; le repos final en ſera auſſi plus agréable : car un des effets de la diſſonance, c'eſt de faire ſortir la douceur naturelle des conſonnances adjacentes.

Mais je dis plus, ce retranchement devient quelquefois néceſſaire ; car je ſuppoſe que vous veuilliez produire une cadence parfaite par un mouvement *fondamental* d'octave, & que l'accord final doit être *ut mi ſol la ut*, qui eſt l'accord parfait harmonique. (8, 10, 12, 14, 16.) Employez-vous dans l'accord précédent tous les ſons de l'accord adjacent, *la ut re mi fa ſol ta la ſi ut* ? Non certainement. Quel eſt donc le retranchement le plus naturel ? celui qui rendra l'accord du temps foible le moins diſſonant poſſible, & qui marquera le mieux la cadence parfaite. Or j'ai déja dit qu'une ſeule diſſonance introduite dans l'accord parfait naturel le rend plus diſſonant que ne l'eſt l'accord des harmoniques impairs. L'accord impair eſt donc le moins diſſonant de tous les accords : il produit la plus forte de toutes les cadences ; donc il eſt celui qui convient le mieux pour produire la cadence propoſée ; donc il faut retrancher les ſons pairs de l'accord *la ut re mi fa ſol ta la ſi ut*, pour avoir la ſalvation *la re fa ta ſi* : *ut mi ſol la ut*, ou *la re fa ſi* : *ut mi ſol ut*, (7, 9, 11, 13, 15, 8, 10, 12, 14, 16.) ou *re fa ſi* : *mi ſol ut*, ou, &c.

Enfin, puiſque l'accord des harmoniques impairs eſt le moins diſſonant de tous les accords ſuſpenſifs, n'eſt-ce pas celui qui convient le mieux dans les cadences évitées ?

A l'égard du néologiſme, la progreſſion des nombres impairs ne peut y donner lieu : elle eſt auſſi ancienne que l'harmonie ; c'eſt d'elle que ſortent tous ces accords dont les théoriciens n'ont encore pu découvrir l'origine, ni la véritable baſſe *fondamentale*.

Accords fondamentaux. La ſomme ou la réunion de tous les harmoniques du corps ſonore forme toujours un accord parfait. S'il y a des corps ſonores qui font entendre des diſſonances, comme le prétend M. Daniel Bernouilli, il ne faut pas dire comme d'Alembert, art. *fondamental*, que cette ſingularité doit *les empêcher de pouvoir être véritablement regardés comme des corps ſonores*. On ne conteſtera pas à une cloche le titre de *corps ſonore* : or un ſondeur fait produire à une cloche, outre le ſon principal, le ſon concomitant qu'il juge à propos, conſonnant ou diſſonant : alors la cloche ne ceſſe pas d'être corps ſonore ; elle fait au contraire la fonction d'un double corps ſonore. Il en eſt ainſi d'une corde à boyau qui a un nœud, car elle fait entendre, lorſqu'elle eſt bien tendue, trois ſons bien diſtincts, celui de la corde totale, & ceux des deux ſegmens formés par le nœud ; mais chacun de ces ſegmens produit des harmoniques dont la ſuite forme une progreſſion arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & la réunion un accord parfait. Donc tout corps ſonore produit l'accord parfait ; mais il y a dans l'harmonie quantités d'accords plus ou moins conſonnans ou diſſonans qui n'ont pas la forme de l'accord parfait. Donc, ſi la réſonnance du corps ſonore eſt le principe de l'harmonie, tous ces accords doivent être des dérivés de

de l'accord parfait, j'entends de l'accord parfait naturel, compoſé de tous les harmoniques du corps ſonore, donc l'accord parfait naturel eſt le ſeul accord *fondamental*.

Si cela eſt, il faut donc bien ſe garder de jeter un coup-d'œil ſur les tables d'accords *fondamentaux* données par les théoriciens qui ont écrit depuis Rameau. Ce célèbre harmoniſte n'en comptoit que deux, l'accord parfait & l'accord de ſeptième; mais, comme le lui a prouvé M. d'Alembert, ſes deux accords en renferment réellement dix, ſavoir:

1°. L'accord parfait majeur, *ut mi ſol.*

2°. L'accord parfait mineur, *la ut mi: mi ſol ſi.*

3°. L'accord de dominante tonique, *ſol ſi re fa.*

Les trois accords de dominante ſimple, ſavoir:

4°. L'un compoſé d'une tierce majeure entre deux mineures, *re fa la ut.*

5°. Le deuxième d'une tierce mineure entre deux majeures, *ut mi ſol ſi.*

6°. Le 3e. de deux tierces mineures ſuivies d'une majeure, *ſi re fa la.*

7°. L'accord de ſeptième diminuée, *ſol ♯ ſi re fa.*

8°. L'accord de grande ſixte en majeur, *fa la ut re.*

9°. Celui de grande ſixte en mineur, *re fa la ſi.*

10°. Enfin celui de ſixte ſuperflue, ou de ſixte italienne, *fa la ſi re. ♯*

Voyez la *réponſe à une lettre de M. Rameau*, n°. 6, à la ſuite des *élémens de muſique* de d'Alembert.

Dans cette réponſe, d'Alembert accuſe Rameau de n'avoir jamais été bien décidé relativement aux accords de *ſous-dominante* & de *ſimple ſeptième*. « Dans quelques-uns de vos ouvrages, dit il, vous avez paru dériver l'accord de *ſous-dominante*, ou de *grande ſixte*, *fa la ut re*, de l'accord de ſeptième, *re fa la ut*, tandis que dans d'autres endroits vous paroiſſez dériver ce dernier accord du premier, &, ce me ſemble, avec beaucoup plus de raiſon. Peut-être vos idées n'ont-elles jamais été bien arrêtées ſur ce ſujet: je crois les avoir développées & fixées, »

L'indéciſion de Rameau eſt aſſez naturelle, puiſqu'il y a réellement dans tout mode majeur deux accords de *ſixte-quinte*, l'un *direct*, & l'autre renverſé. C'eſt ce qu'a très-bien ſenti & indiqué Rouſſeau dans ſa table des accords, dans laquelle l'accord de ſous-dominante, *fa la ut re* ſe trouve placé au nombre des renverſemens de l'accord de ſeptième, *re fa la ut*, & l'accord de *ſixte ajoutée*, *ut mi ſol la*, au nombre des *fondamentaux*. Sur quoi j'obſerve en paſſant, que les lecteurs attentifs croiront peut-être découvrir dans cette table une contradiction, mais elle n'eſt qu'apparente. Rouſſeau y préſente l'accord de neuvième par ſuppoſition, ſous la formule, *ſa la ut mi ſol*, & il donne au *la* de cet accord le titre de ſon *fondamental*. Or, dira-t-on, ſi *la ut mi ſol* eſt un accord *fondamental*, *ut mi ſol la* eſt donc un renverſement? ſans doute. Donc il n'eſt pas *fondamental*? Il faut diſtinguer l'accord *ut mi ſol la*, s'il eſt traité comme diſſonant, c'eſt un renverſement de la ſimple ſeptième, *la ut mi ſol*. S'il eſt traité comme conſonnant, c'eſt un véritable accord parfait direct, dont la ſixte n'eſt diſſonante que par l'effet du tempérament de la gamme moderne; car ce *la* repréſente le *la* harmonique, & les rapports naturels harmoniques de cet accord, ſont 4, 5, 6, 7, au lieu des rapports 4, 5, 6, $\frac{10}{3}$ qu'il a dans la gamme des modernes. Or c'eſt cet accord direct & conſonnant qu'on appelle de *ſixte-ajoutée*: l'autre s'appelle accord de *ſixte quinte* ou de *grande ſixte*, & n'eſt qu'un renverſement de la ſimple ſeptième.

M. l'abbé Rouſſier diſtingue auſſi, (*traité des accords*, *Paris*, 1764, p. 38 & 55) deux accords de *grande ſixte*. L'un, excluſivement propre à la ſous-dominante, eſt *fondamental*; l'autre, qui peut être porté par toutes les notes du ton, excepté la note ſenſible, eſt un renverſement de la ſimple ſeptième; mais il ne fait point mention de la *ſixte ajoutée*. Il dérive l'accord de *ſixte ſuperflue*, *fa la ſi re ♯*, de l'accord ſenſible avec fauſſe quinte, *ſi re ♯ fa la*. Voyez p. 79. Enfin il regarde, p. 41, la ſeptième ſuperflue comme un accord *ſecondairement fondamental*, & employé dans l'harmonie à la place de l'accord ſenſible, *que toujours il repréſente*, c'eſt-à-dire, que l'accord *ſol ♯ ſi re fa* eſt un démembrement de l'accord *mi ſol ♯ ſi re*, auquel on le ſubſtitue ordinairement, & cette opinion paroit aujourd'hui la dominante.

A ces différences près, la liſte des accords *fondamentaux* eſt la même dans les trois auteurs que je viens de citer.

M. de Béthiſi, *Expoſition de la prat. & de la théorie de la muſique*, *Paris*, 1764, p. 196, ne connoit point d'autres accords diſſonans *ordinaires*, que ceux de ſeptième. Ainſi, p. 88, l'accord de *ſixte-quinte* que porte la ſous-dominante, dérive, comme tous les accords diſſonans ordinaires, d'un accord de ſeptième, & il appelle ordinaires ceux où il n'entre ni ſuppoſition, ni ſubſtitution. Mais cet accord de ſeptième n'eſt pas lui-même immédiatement donné par le corps ſonore: c'eſt l'art qui l'a formé par l'addition d'une note qui fait une tierce ſous l'accord de la *ſous-dominante*, p. 77 & 88. Ainſi, dans la théorie de M. de Béthiſi, qui n'eſt qu'un développement de celle de Rameau, voyez ſa préface, p. VIII, le terme *fondamental* ne ſignifie point *naturel*, ou *pro-*

duit par la réſonnance du corps ſonore. Quel eſt donc ſon équivalent? M. de Béthizi va nous l'apprendre. « Le dérangement, dit-il, p. 77, par lequel l'une des notes ſupérieures d'un accord devient la plus baſſe, s'appelle *renverſement*; les accords produits par le renverſement, s'appellent *renverſés*; les autres s'appellent *directs*. » Voilà, voilà le mot propre. Ce que Rameau & ſes ſectateurs appellent *accord fondamental*, n'eſt point formé par les premiers harmoniques du corps ſonore; mais il eſt en général formé par des harmoniques placés dans l'ordre *direct* de leur génération. Un ſon *fondamental* n'eſt pas le plus grave des harmoniques du corps ſonore, c'eſt ſeulement le plus grave des ſons d'un accord *direct*; une *baſſe fondamentale* n'eſt pas une partie formée par le premier harmonique de différens corps ſonores, mais par les ſons graves d'une ſuite d'accords *directs*. Suivant Rameau, lui-même, l'accord parfait *ut mi ſol*, 4, 5, 6, n'eſt pas l'accord primitif du corps ſonore, il n'en eſt qu'un renverſement, *génér. harmonique*, p. 35. Le corps ſonore fait certainement entendre les harmoniques 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (Voyez mon art. *baſſe fondamentale*, n°. I.) Mais Rameau qui a bien diſtingué le ſeptième harmonique, n'a pas voulu entendre le ſixième. (Voyez ſa *génerat. harmon.*, p. 10, 2°. *expérience.*) Pourquoi cela? parce qu'il étoit prévenu de ſon ſyſtême des renverſemens, & que s'il eut entendu les ſix premiers harmoniques du corps ſonore, *ut ut ſol ut mi ſol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'accord parfait majeur *ut mi ſol* ſe fut trouvé placé dans l'harmonie ſans l'intervention des octaves, & c'eſt ce qu'il ne vouloit pas. Pour donner à ſon ſyſtême cette apparente ſimplicité qui a ſéduit tant de théoriciens, il falloit réduire à deux ou trois, tout au plus à neuf ou dix, le nombre des accords primitifs; ce qu'il a cru pouvoir faire par le moyen du renverſement, c'eſt-à-dire, en adoptant le principe faux & inutile de l'équiſonnance des octaves. *Principe faux*, puiſque de l'aveu de tous les harmoniſtes, il y a des accords qui ne ſe renverſent point; *principe inutile*, puiſqu'il eſt démontré (voyez mon art. *Salvation*) que la différence des octaves d'un même ſon produit une différence dans leur ſalvation; je dis plus: puiſque l'uniſſon lui-même ſe ſauve différemment ſuivant la différence des mouvemens *fondamentaux*. Ainſi, par exemple M. L. Rouſſier a déja obſervé que la ſenſible ne ſe ſauve pas toujours en montant. (Voyez ſes *obſervations ſur différens points d'harmonie*, Genève, 1755, p. 38 & ſuiv.) Au reſte, c'eſt ſon obſervation que je cite & non pas l'application qu'il en a faite. (Voyez mes art. *Renverſement* & *Salvation.*)

Il n'y a donc dans le ſyſtême de Rameau aucun accord abſolument *fondamental*, pas même dans l'harmonie à grand orcheſtre, puiſqu'il ne compoſe point ſon accord parfait majeur naturel d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5; mais de douzième & dix-ſeptième, dans les rapports 1, 3, 5, ce qui en fait un accord impair, un accord ſuſpenſif, une diſſonance naturelle. (Voyez ci-deſſus le n°. I.) A l'exception des accords 2, 6, 7, de la liſte ci-deſſus, tous les accords de Rameau ſont directs, c'eſt-à-dire, que les ſons s'y trouvent placés dans l'ordre de leur génération; mais aucun de ces accords n'eſt *fondamental*, c'eſt à-dire, aucun d'eux n'eſt dans les rapports *fondamentaux*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. L'accord *ut ut ſol ut mi ſol*, &c. 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. eſt un accord *fondamental*; l'accord *ut mi ſol*, 4, 5, 6, eſt un accord direct; l'accord *ſol ♯ ſi re ſa*, n'eſt ni l'un, ni l'autre: c'eſt un accord renverſé de *re ſa ſol ♯ ſi*; l'accord *ut mi ſol ♯ ſi re*, l'accord *ut ſol ſi re ſa*, ſont des accords par ſuppoſition; l'accord *re la ut mi ſol* n'en eſt point un, quoi qu'en diſe Rouſſeau (*table des accords*) c'eſt un accord ſuſpenſif renverſé, dont l'accord direct eſt *ut ſol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9.

Comment parviendrons-nous à claſſer régulièrement chaque accord, à diſtinguer un accord *fondamental* d'un accord ſimplement direct, un accord conſonnant d'un accord diſſonant; un accord par ſuppoſition, un accord par ſubſtitution? Rien de ſi facile, par ſes rapports numériques & par ſa ſalvation. Il eſt de toute impoſſibilité qu'un accord réſiſte à ces deux moyens réunis. Tel accord qui vous paroîtra conſonnant en le conſidérant ſeulement par ſes rapports, changera de rapports, & montrera ſon caractère de diſſonance par ſa ſalvation, & réciproquement. Par exemple, au premier coup-d'œil, l'accord *ſa la ut* (en *ut*) vous paroît être un accord parfait; ſes rapports numériques ſont, ſelon vous, 4, 5, 6; mais examinez ſa ſalvation; s'il ſe réſout ſur *ſol ſi re*, cherchez dans la table de la génération harmonique, tous les accords qui ſe ſauvent ſur l'accord *ſol ſi re* par les mouvemens *fondamentaux* d'octave, de quinte ou de quarte, vous trouverez par le mouvement *fondamental* d'octave, que l'accord *mi ♯ ta ♯ ut ♯* de la 3°. colonne, ſe ſauve ſur les ſons adjacens *ſol ſi re* de la ſixième. Il en ſera de même ſi *ſa la ut* ſe ſauve ſur l'accord *mi la ut*. Comme le mode mineur de *la* eſt un mode relatif du mode majeur d'*ut*; que tous les harmoniques du mode mineur de *la* ſont partie de ceux du majeur d'*ut*, (voyez mon art. *mineur*, *mode mineur.*) vous devez trouver la ſalvation *ſa la ut*; *mi la ut*; dans la table de la génération harmonique, qui eſt faite pour le mode d'*ut*. Cherchez donc dans cette table tous les accords qui ſe réſolvent ſur *mi la ut*, vous trouverez que les notes *mi ♯ ta ♯ ut ♯* de la troiſième colonne ſe ſauvent ſur les ſons *mi ſol ut* de la quatrième. Ne devez-vous pas naturellement dans ces deux cas, en conclure que l'accord *ſa la ut* a pour formule harmonique l'accord impair *mi ♯ ta ♯ ut ♯*, 21, 27, 33, ou en réduiſant tous ces termes à leurs plus ſimples expreſſions, 7, 9, 11, n'en concluerez-vous pas auſſi que ce que vous appelez accord parfait mineur, *mi la ut* ou *la ut mi*, n'eſt qu'un démembrement de l'accord parfait harmonique *ut mi ſol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, dont on a retranché le *ſol*? que l'intervalle *mi la*, que vous

Digitized by Google

regardiez comme une quarte conſonnante dans le rapport de 3 à 4, eſt conſonnante, mais moins que la quarte *ſol ut* & dans le rapport de 5 à 7; alors vous comprenez pourquoi le mode mineur de *la* eſt regardé comme relatif du majeur d'*ut*, préférablement au mineur de *mi*; quoique la tierce majeure ſoit plus conſonnante que la ſixte: c'eſt que l'accord *ut mi la* eſt le même que l'accord parfait *ut mi ſol la*, dont on a ſeulement retranché la quinte. Alors vous voyez clairement qu'il y a deux modes mineurs relatifs d'*ut*, l'un conſonnant, *ut mi la*, l'autre diſſonant, *mi ſol ſi*; l'un dont l'accord de tonique porte une quinte *mi ſi*, l'autre dont la quinte a été retranchée.

Mais l'inſpection ſeule des rapports ou de la ſalvation ne ſuffit pas: il faut le concours de ces deux moyens. L'accord *re fa la si* paroît au premier coup-d'œil deriver de l'accord harmonique *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, & cela eſt vrai s'il ſe réſout ſur l'accord *mi ſol la ut*; (*Table de la générat. harmon.*, col. I & II.) mais s'il ſe réſout ſur l'accord *mi la ut*, c'eſt-à-dire, ſi le *re* & le *fa* ſe reſolvent ſur la même note *mi*, alors l'accord *re fa la si* a pour formule harmonique *re mi* ✻ *ta* ✻ *si*, 18, 21, 27, 30. (Voyez *la même table*, 3e. & 4e. colonne.) Or, les rapports 9, 11, 13, 15, ſont directs; les rapports 18, 21, 27, 30, ou 6, 7, 9, 10, ſont renverſés des rapports 9, 15, 21, 27, ou 3, 5, 7, 9; donc la première ſalvation indique un accord direct, la ſeconde un accord renverſé; donc il falloit, pour connoître le caractère de l'accord *re fa la si*, le concours des deux moyens que je viens d'indiquer.

Cela poſé, rappelons ici les principales diſtinctions des accords que nous avons faites à l'art *Accord*, & n'oublions pas ce que nous avons dit ci-deſſus ſur la conſonnance relative des progreſſions paires & impaires.

J'ai donc diſtingué les accords,

1°. En *réguliers*, qui ſuivent la progreſſion arithmétique, & en *irréguliers*, qui ne la ſuivent pas. Les réguliers en *naturels*, qui ſuivent la progreſſion arithmérique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & en impairs, qui ſuivent la progreſſions des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, 9, &c. Les irréguliers en *naturels diſſonans*, lorſque la diſſonance interrompt la progreſſion des nombres naturels, & en *impairs diſſonans*, lorſqu'elle interrompt la progreſſion impaire.

2°. En accords *choquans* ou *appelans*, ce ſont ceux des temps foibles, & en *réſolutifs*, *choqués* ou *appelés*, ce ſont ceux des temps forts.

3°. En accords *ſimples* & en *mixtes*, ſimples, lorſque le *fondamental* fait partie de la même progreſſion que l'accord; mixtes, lorſqu'il fait partie d'une progreſſion différente. Par exemple, l'accord *ſol ſi re*, 12, 15, 18, (voyez *table de la générat. harmon.* col. 3.) fait partie de la progreſſion 3, 6, 9, 12, 15, 18; mais les accords *ut ſol ſi re*, ou *mi ſol ſi re*, ſont pris dans la première colonne, dont le ſon *fondamental* eſt *ut* 1, & la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Un accord par ſuppoſition n'a donc pas le ſon *fondamental* qu'il avoit avant la ſuppoſition. Je n'ai point appelé les accords *mixtes*, accords par ſuppoſition, parce que la ſuppoſition doit ſe faire au bas de l'accord, au lieu que la diſſonance peut être placée au grave, à l'aigu & au milieu d'un accord conſonnant. Il eſt donc plus clair que le jour, qu'un accord par ſuppoſition, n'eſt autre choſe qu'un accord diſſonant, dont la diſſonance eſt au grave. Or, quelle eſt la loi de la diſſonance? c'eſt de ſe réſoudre ſur le ſon adjacent le plus proche dans la colonne ſuivante. Lorſque ce ſon adjacent eſt l'uniſſon de la diſſonance, la marche de la diſſonance s'appelle *ſyncope*; dans tout autre cas elle monte ou elle deſcend, mais toujours ſur le ſon adjacent le plus proche. Il n'y a point, abſolument point d'autres règles; je ne dis pas ſeulement pour la diſſonance, mais pour tous les ſons des accords des temps foibles. A l'égard des temps forts, il n'y a que les diſſonances qui y ſoient aſtreintes. (Voyez mon art. *Salvation*.)

Un accord diſſonant peut être à la vérité tiré de la même colonne que l'accord conſonnant dans lequel a été inſérée la diſſonance; car la même colonne contient trois progreſſions conſonnantes, la progreſſion naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c.; la progreſſion paire, 2, 4, 6, 8, 10, 12, &c.; & la progreſſion impaire, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, &c. Mais tout accord *naturel diſſonant*, ou *impair-diſſonant*, fait néceſſairement partie de deux progreſſions; car ſi l'accord conſonnant eſt naturel, il fait partie de la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. & ſa diſſonance, de la progreſſion des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, &c. & réciproquement, ſans quoi il n'y auroit pas de diſſonance. Ainſi toute diſſonance ſuppoſe deux progreſſions, & tout accord mixte ſuppoſe changement de *fondamental*.

Il y a donc une correction à faire ſous l'accord *ſol ſi re fa*, dans la carte des accords de M. l'abbé Rouſſier; car il eſt évident, d'après ce que je viens de dire, que c'eſt *ut*, & non pas *ſol*, qui eſt le ſon *fondamental* des 5e., 7e., 8e., 9e. & 10e. accords de la ſeconde portée. A l'égard du ſixième, *mi b ſol ſi re fa*, il n'appartient point au mode d'*ut* puiſque *mi b* ne ſe trouve point au nombre des harmoniques d'*ut*. Ce *mi b* eſt *fondamental* de l'accord *mi b ſol ſi re fa*, ſi on le regarde comme accord de tonique; ſa formule en *ut* eſt *ut mi ſol* ✻ *ſi re*, 16, 20, 25, 30, 35, en prenant *ut* ✻ pour *re*; mais ſi on le regarde comme médiante d'un mode mineur, il peut recevoir ſucceſſivement différentes *fondamentales*, comme on le verra ci-deſſous.

4°. Tout accord d'un temps foible eſt néceſſairement progreſſif, c'eſt-à dire, qu'il ne peut être le dernier accord de la phraſe harmonique; mais

Digitized by Google

qu'il doit ſe réſoudre ſur l'accord du temps fort ſuivant, & cette progreſſion de l'accord du temps foible à l'accord du temps fort ſuivant, produit néceſſairement une cadence, laquelle eſt le réſultat de la ſucceſſion d'une colonne d'harmoniques paire à une colonne impaire. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*; n°. II, au titre duquel il faut lire *Cadences & Repos*, au lieu de *Cadences ou Repos*. Mais tout accord du temps fort, tout accord qui termine une cadence, ne produit pas toujours un repos. Il y a repos toutes les fois que l'accord réſolutif eſt conſonnant: dans le cas contraire le repos eſt *ſuſpendu*. Suppoſons l'accord *ſol ſi re* dans un temps foible; (je me ſuppoſe toujours en *ut*, parce que la table de la génération harmonique eſt faite pour le mode d'*ut*); ſi vous faites faire à la baſſe *fondamentale* un mouvement de quarte, (voyez dans cette table les colonnes III, III, & IV, IV) vous aurez cette ſucceſſion, *ſol ſi re*; *ſol ut mi*, il y aura cadence *ſol ut*, & repos ſur l'accord conſonnant *ſol ut mi*; mais ſi vous faites faire à la baſſe *fondamentale* un mouvement de quinte en deſcendant, *ſol ut*, III, II, (voyez dans la même table les colonnes III, III & II, II); vous aurez la ſucceſſion *ſol ſi re*; *ſol ut re*: il y aura cadence ſans repos. Dans l'harmonie complète, c'eſt-à-dire, en employant tous les harmoniques des ſons *fondamentaux*, les cadences & les repos ſont inſéparables, parce que tout accord complet eſt de ſa nature conſonnant, (voyez art. *baſſe fondamentale*, n°. I, 8°. *expérience.*) Il n'en eſt pas ainſi des accords partiels.

Donc, 1°. tout accord réſolutif ou du temps fort peut être *conſonnant* ou *ſuſpenſif*; conſonnant, lorſqu'il eſt en progreſſion naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & qu'il eſt pris au grave de cette progreſſion; ſuſpenſif, lorſqu'il eſt impair ou diſſonant.

Donc, 2°. La ſuſpenſion n'eſt pas excluſivement propre aux accords par ſuppoſition; mais à toute diſſonance, quelque part quelle ſoit placée dans un accord.

Donc, 3°. cette propoſition de Rouſſeau, art. *Suppoſition*, eſt trop générale: « Les accords par ſuppoſition, bien examinés, peuvent *tous* paſſer pour de pures ſuſpenſions. » Je l'avois ainſi préjugé & répété, art. *Accords*, *Accords par ſuppoſition*, d'après l'autorité de ce célèbre écrivain, à qui un ſentiment exquis a ſouvent tenu lieu de principes en muſique, mais dont l'éloquence a conſacré un grand nombre d'erreurs en tout genre. Aujourd'hui, l'évidence me contraint à une rétractation formelle. Je vois clairement que la ſuppoſition n'eſt autre choſe qu'une diſſonance: or une diſſonance ne peut ſuſpendre le repos d'un temps foible, puiſque les repos ne peuvent ſe trouver que dans un temps fort. Ce qui conſtitue un temps foible, c'eſt l'imparité d'une colonne. Les accords *ſol ſi re*, *ſol ut mi*, ſont tous les deux conſonnans, & l'accord *ſol ſi re*, plus que l'accord *ſol ut mi*, le premier ayant au grave l'octave du ſon *fondamental*. Cependant l'oreille même d'un huron n'y ſeroit pas trompée: elle ne prendra pas le temps du dernier pour un temps foible, ni celui du premier pour un temps fort: le ſauvage ne frappera pas ſur *ſol ſi re*, il ne lèvera pas ſur *ſol ut mi*. Enfin il ne prendra pas en *ut*, pour terminer la phraſe harmonique, *ſol ſi re* au préjudice de *ſol ut mi*. Quelle ſi grande différence y a-t-il donc entre *ſol ſi re* & *ſol ut mi*? C'eſt que *ſol ſi re* appartient à un ſon *fondamental* impair, & *ſol ut mi* à un ſon *fondamental* pair, lequel eſt toujours reſpectivement réſolutif, par rapport au *fondamental* impair. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. III.) Donc le repos n'eſt pas même produit dans un temps foible par un accord conſonnant; donc un accord par ſuppoſition encore plus que tout autre accord diſſonant, ne peut ſuſpendre le repos d'un temps foible, puiſqu'un temps foible n'eſt pas ſuſceptible de repos. Donc les accords par ſuppoſition, & en général les accords diſſonans, ne ſont ſuſpenſifs que dans les temps forts; donc la propoſition de Rouſſeau eſt trop générale. La diviſion des accords en conſonnans & en ſuſpenſifs eſt donc excluſivement propre aux accords réſolutifs, c'eſt-à-dire, aux accords des temps forts, qui ſont toujours le premier temps de chaque meſure.

5°. Tout accord *fondamental* peut être partagé en pluſieurs accords *partiels*, naturels ou impairs, conſonnans ou diſſonans. Ces accords partiels ſont ou *directs* ou *inverſes*; directs, lorſqu'ils repréſentent la progreſſion paire ou impaire de laquelle ils font partie; renverſés, lorſque quelques-uns de leurs ſons ſe prennent à l'octave; mais on verra ci-deſſous, dans la liſte des accords du mode d'*ut*, combien il y a d'accords dans le ſyſtême des modernes, qui ne ſont renverſés qu'en apparence.

6°. Je paſſe ici ſous ſilence la ſameuſe diviſion des accords conſonnans en *majeurs* & en *mineurs*, que j'ai rapportée à l'art. *accords*, *diviſion des accords*: dans lequel j'avois ſpécialement en vue l'hiſtoire de leur inſertion dans l'harmonie; au lieu qu'ici je les conſidère dans leur origine phyſique. Or le ſyſtême des modernes eſt farci d'accords mineurs regardés & traités comme conſonnans: je n'en vois qu'un dans le mode harmonique d'*ut*, lequel eſt phyſiquement & évidemment diſſonant; c'eſt l'accord *mi ſol ſi*. Lorſqu'après avoir employé l'harmonie des quatre premiers ſons *fondamentaux*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, on paſſe à celle du cinquième, *mi*, 5, on a cette ſucceſſion *ut mi ſol*; *ſi mi ſol* ♯ (*Table de la génér. harm.*, colonnes IV, IV & V, V.) dans laquelle le *ſol* ♯ effarouche l'oreille, ſoit qu'on le faſſe réſoudre ſur *ut mi ſol*, ou ſur les notes *ſi re* de l'accord ſuivant, *ſol ſi re*. Mais ſi vous changez le *ſol* ♯ en *ſol* naturel, vous aurez une cadence parfaite, *ſi mi ſol*; *ut mi ſol*, & un repos parfait réſultant de la réſolution d'un accord de ſeptième, *ut mi ſol ſi*, ſur un accord parfait, *ut mi ſol ut*; car *mi ſol ſi*,

Digitized by Google

10, 12, 15, (Voyez *table de la génér. harmonique*, col. I, L.) eſt compoſé de trois conſonnances, *mi si*, 10, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *mi*, 5; *mi ſol*, 10, 12, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ut* 2; enfin *sol si*, 12, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ſol* 3. Les produits ſpontanés de l'expérience de Tartini, ſont donc *ut ſol mi*, 2, 3, 5, leſquels ne ſe trouvant réunis que dans la première colonne de la génération harmonique, ſont néceſſairement harmoniques d'*ut* 1, qui eſt le premier extrême de cette colonne. Donc *ut* 1 eſt le véritable & le ſeul ſon *fondamental* de l'accord *mi sol si*; mais l'accord de ſeptième, *ut mi sol si*, 8, 10, 12, 15, a le même *fondamental*, il ſait par-là de la même octave; ſa diſſonance a la même ſalvation; donc l'accord *mi sol si* n'eſt qu'un démembrement de l'accord de ſeptième, *ut mi sol si*. Quand même il n'en ſeroit pas tiré, il n'en ſeroit pas moins diſſonant, puiſque l'*ut* 2 qu'il reproduit ne ſait point partie des harmoniques de *mi*, non plus que *sol* 3. Quand on le regarderoit comme ſormé de l'accord *sol si re*, ſous lequel le *mi* ſe fait entendre par ſuppoſition, il ſeroit encore diſſonant comme tous les accords par ſuppoſition. Il en ſera de même ſi on le regarde comme un accord parfait, *ut mi sol*, auquel on ajoute la diſſonance *si*, après avoir retranché l'*ut*. En un mot, il faut de toute néceſſité le claſſer parmi les accords naturels diſſonans, ou parmi les accords mixtes, qui ſont auſſi des accords diſſonans. Car, par l'expérience *fondamentale* du ſyſtême de Rameau, qui eſt la 8e. du n°. I. de mon art. *Baſſe-fondamentale*, il conſte que tout accord conſonnant a pour formule numérique la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Par l'expérience de Tartini, rapportée dans cet art. *fondamental*, il conſte que tous les couples d'harmoniques immédiatement conſécutifs de cette progreſſion reproduiſent un ſeul & même ſon *fondamental* qui en eſt toujours le premier extrême; donc un des caractères ſpécifiques de l'accord conſonnant, eſt d'avoir un ſeul *fondamental*: or l'accord *mi ſol si* en reproduit trois, leſquels ſont ſubordonnés à un quatrième, qui eſt le premier terme de la progreſſion d'où ils ſont tirés. Donc cet accord ne peut être regardé comme conſonnant.

Je ne dirai point aux harmoniſtes: faites ſonner l'accord *mi sol si* dans une phraſe du mode d'*ut*, & vous ſentirez la néceſſité de le faire ſuivre par l'accord *mi sol ut*; donc *mi sol si* n'eſt point un accord conſonnant; ils me répondroient: faites ſonner *sol si re* dans la même phraſe, & vous ſentirez la néceſſité de ſa ſalvation ſur *sol ut mi*; donc *sol si re* n'eſt pas un accord conſonnant.... & la rétorſion ſeroit bonne. Mais je leur dirai, avec l'auteur de la *poëtique de la muſique*, tom. I, p. 188. « Lorſqu'on entend un mode mineur, l'ame n'eſt jamais contente, & ne peut jamais l'être; elle ſouhaite toujours quelque choſe, & la finale la plus complète du morceau de muſique, en apparence le mieux terminé, lui laiſſe toujours quelque choſe à déſirer. Tous les muſiciens doivent avoir obſervé cet effet: tâchons de l'expliquer. »

« L'oreille n'eſt véritablement contente.... que lorſqu'on lui fait entendre des accords parfaits ſemblables à ceux que la nature produit: tout autre accord n'a été imaginé & n'eſt employé que pour faire reſſortir ces accords naturels & primitifs; l'ame s'inquiete en entendant tous les autres, ou du moins, ſi en jouiſſant des accords factices, elle goûte quelquefois un grand plaiſir, ce n'eſt que parce qu'elle ſent qu'elle va bientôt revenir ſur les accords purs, parfaits & naturels.... Mais le mode majeur eſt le ſeul dans lequel on puiſſe entendre l'accord parfait dicté par la nature. »

« Les muſiciens, & ſur-tout les muſiciens françois, qui nous ont précédés d'environ un ſiècle, & même ceux qui ſont venus quelque temps après, plus voiſins de la nature que nous, moins éloignés de l'inſtitution arbitraire des diſſonances & du mode mineur, entendant moins ſouvent de la muſique, ne reconnoiſſant les lois que d'une habitude moins invétérée, ſentoient ſi fort combien peu il y avoit de repos ſur un accord mineur, qu'ils terminoient par un accord parfait majeur tous les morceaux qu'ils compoſoient dans le mineur: ils rétabliſſoient l'ordre de la nature. »

On croit communément que les harmoniſtes du quinzième ſiècle accompagnoient toute la gamme avec des accords parfaits, tirés de cette gamme, & ils le croyoient eux-mêmes: or voici leur accompagnement:

ſol la	*ſi ut*	*re mi*	*mi fa*	*ſol*
mi fa	*ſol la*	*ſi ut*	*ut re*	*mi*
ut re	*mi fa*	*ſol la*	*la ſi*	*ut.*

dans lequel je ne haſarde de mon propre fonds, ou plutôt de celui de la nature, que la répétition de l'accord *la ut mi*, pour y conſerver la meſure à deux temps. Or, je n'y vois qu'un ſeul accord mineur, *mi ſol si*, encore y eſt il déplacé, 1°. parce c'eſt un accord d'une colonne impaire placé dans un temps fort; 2°. parce qu'il n'eſt pas régulièrement ſauvé, puiſque *mi ſol si* ſauvé ſur *fa la ut* produiroit deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables, & que cette ſalvation appartient au mode de *fa* & non au mode d'*ut*. Mais au *si* de l'accord *mi sol si*, ſubſtituez le *ſi* harmonique, & tout eſt régulier, la meſure & la ſalvation, & cependant pas un ſeul accord parfait mineur: car rendons cet accompagnement en notes harmoniques.

ACCOMPAGNEMENT EN NOTES HARMONIQUES.

Ire. Partie.	*fol ta*	*fa ut* ♯	*re re* ✻	*mi m* ✻	
	24 26	28 33	36 39	40 42	*mi*
IIe. Partie.	*mi fa*	*fol ta* ✻	*fi ut* ♯	*ut re*	40
	20 22	24 27	30 33	32 36	
IIIe. Part. Gamme du XVe. siècle.	*ut re*	*mi mi* ✻	*fol ta* ✻	*fa fi*	*ut*
	16 18	20 21	24 27	28 30	32
Ire. Baſſe continue.	*fol fa*	*ut fi*	*re mi* ✻	*mi fol*	*fol*
	12 14	16 15	18 21	20 24	24
Baſſe fondamentale.	*ut ut*	*ut fol*	*fol fol*	*ut fol*	*ut*
	IV. II.	IV. III.	VI. III.	IV. VI.	VIII.

Pour comprendre comment cet accompagnement repréſente harmoniquement celui de la gamme du XVe. ſiècle, à l'exception de l'accord *mi sol si*, auquel j'ai ſubſtitué *mi fol la* ou *ut mi fol la*, accord de ſixte ajoutée, voyez ci-deſſous la liſte & la notice des accords du mode d'*ut*.

Or, dans cet accompagnement, je ne vois pas un ſeul accord parfait mineur, puiſque pas un de ces accords ne renferme une quinte: car perſonne n'ignore que le rapport de la quinte eſt de 2 à 3, c'eſt-à-dire que le nombre repréſentatif du ſon grave doit être les deux tiers du nombre qui repréſente le ſon aigu; or, à l'exception de l'accord *mi fol fi*, qui ne convient point à un temps fort, & qui ne peut ſe ſauver régulièrement ſur *fa la ut*, aucun des nombres repréſentatifs des ſons graves n'eſt les deux tiers du nombre ſupérieur. Donc, en retranchant, comme on le doit, l'accord *mi sol si*, on ne trouve aucun accord parfait mineur dans l'harmonie de la gamme du mode majeur. Cette obſervation n'eſt-elle pas un fort préjugé contre l'accord parfait mineur?

Mais que penſeront les harmoniſtes modernes de la ſuivante? Je dis que le mode mineur peut exiſter, & exiſte réellement ſans accord parfait mineur; je dis que l'accord de tonique du mode mineur, & du mineur relatif qui eſt le plus naturel, n'eſt accord parfait mineur que par tempérament; je dis enfin qu'il n'y a pas une ſeule quinte dans les quatre principaux accords du mode mineur, c'eſt-à-dire, dans l'accord de tonique, dans l'accord de grande ſixte, & dans l'accord de ſeptième diminuée, ou plutôt dans celui de triton avec tierce mineure, qui en eſt la face directe, ni enfin dans celui de ſixte italienne; & je le prouve.

Reprenant ma diviſion des accords en naturels & en impairs, & plaçant les impairs ſur les temps foibles & les naturels ſur les temps forts ſuivans; faiſant toujours réſoudre les ſons des accords impairs ſur les harmoniques adjacens les plus proches dans l'accord ſuivant, (Voyez *baſſe fondamentale*, n°. V.) je cherche un accord ſemblable à *re fa ſol* ✻ *si*, 9, $\frac{22}{2}$, $\frac{25}{2}$, 15, je trouve dans la table de la génération harmonique, col. I, I, l'accord *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, lequel ſe réſout dans la colonne ſuivante, ſur *mi ſol fa ut*, 10, 12, 14, 16; mais j'obſerve que le *fa* harmonique 11, eſt plus près du *ſol* que du *mi* adjacent; qu'au contraire le *fa* moderne, $\frac{22}{2}$, eſt plus voiſin du *mi* que du *ſol*. Donc le tempérament moderne exige la ſalvation *re fa ſol* ✻ *si*; *mi la ut*, dans laquelle le *re* & le *fa* tombent ſur le *mi* ſuivant: donc au contraire la ſalvation harmonique doit être *fa ta si*; *mi ſol fa ut*, dans laquelle le *fa* ſe réſout ſur le *ſol*. Cette légère différence dans la réſolution ne m'empêche point de conclure que *re fa ta si* eſt le type harmonique de *re fa ſol* ✻ *si* & *mi fa ut* celui de *mi la ut*.

Item. Cherchant un accord harmonique du temps foible ſemblable à l'accord de grande ſixte *re fa la si*, 9, $\frac{33}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15; je trouve dans la troiſième colonne l'accord *re si mi* ✻ *ta* ✻, 9, 15, 21, 27, ou en diviſant par trois, 3, 5, 7, 9, lequel ſe réſout dans la quatrième colonne ſur *ut ut mi fa*, 8, 16, 20, 28: l'égalité de la ſalvation & la preſque identité des rapports, me font conclure que *re si mi* ✻ *ta* ✻ eſt le même accord que *re fa la si*, ou *si re fa la*.

Je trouve enfin dans la première colonne l'accord impair, *fa ta fi ut* ✻ *re* ✻, 11, 13, 15, 17, 19, lequel ſe réſout dans la ſeconde ſur *fol fa ut re mi*; mais ſon homologue, dans le ſyſtême moderne doit ſe réſoudre ſur *mi la ut mi*, par rapport à la différence des deux *fa*. En outre, l'accord harmonique eſt tout formé de tierces, puiſqu'il n'eſt compoſé que de nombres impairs; donc il ne renferme aucune diſſonance particulière. (Voyez mon article *Baſſe-fond*, n°. 1, 9e. expérience.) Au lieu que l'accord moderne *fa la fi ut* ✻ *re* ✻, $\frac{33}{3}$ $\frac{40}{3}$ 15 $\frac{23}{4}$ renferme trois ſecondes conſécutives, ce qui ſeroit une cacophonie horrible. On l'évite en retranchant l'*ut* ✻, & l'on a la ſalvation *fa la fi re* ✻, *mi la ut mi*, au lieu de *fol fa ut mi*. Ce qui ne doit point

empêcher de regarder *ſv ta ſi ut ✻ re ✻* comme l'homologue harmonique de l'accord de ſixte italienne, & l'accord de *mi ſol ſv ut mi*, ou ſimplement *mi ſv ut mi*, comme l'origine phyſique de l'accord parfait mineur relatif, *mi la ut mi*.

Si les harmoniſtes qui ne ſont pas habitués aux calculs néceſſaires dans les ſciences phyſico-mathématiques, ou ceux qui le ſont trop à leurs préjugés, prétendoient nier l'identité des accords harmoniques & des accords mineurs, avec leſquels je viens de les confronter, par rapport à la différence de ſalvation des deux *ſa*, 11 & $\frac{22}{7}$, il me ſeroit facile de leur aſſigner un accord harmonique, correſpondant à celui de ſixte italienne, et dont le *ſa* ſe réſout régulièrement ſur le *m.* ſuivant; c'eſt l'accord *ſi mi ✻ ta ✻, ut ‡, re ✻*, 15, 21, 27, 33, 39; ou, en diviſant par trois, 5, 7, 9, 11, 13, lequel traduit en notes modernes, ſe.ou *ſi ſa la ut re*, et ſe réſout dans la quatrième co.onne ſur *ut mi ſv ut mi*, 16, 20, 28, 32, 40.

Mes adverſaires oppoſeroient à cette origine l'autorité de Rouſſeau, qui dit, article *Accord* : que la ſixte ſuperflue ne ſe renverſe point. Je leur oppoſerois, moi, le jugement de l'oreille qui trouve fort bonne cette ſucceſſion, ſoit qu'on conſerve ou qu'on retranche l'*ut* dans les deux ordres. Cependant, pour éviter tout reproche de ſingularité & d'amour-propre, en affectant de joûter contre Rouſſeau, qui n'a pas toujours raiſon, et ſur-tout pour diſcuter ce point avec toute la bonne-foi dont je ſuis capable, je conviendrois qu'il n'y a rien de plus déſagréable que les renverſemens dans les accords impairs; d'où il s'enſuit qu'on ne doit les introduire ni dans l'accord *ſv ta ſi ut ✻ re ✻*, 11, 13, 15, 17, 19, qui a pour fondamental *ut* 1, ni dans l'accord *ſi mi ✻ ta ✻ ut ‡ re ✻*, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13, dont le ſon *fondamental* eſt *ſol* III. La différence de leurs ſons *fondamentaux* juſtifie donc la différence de leurs formes, ſans affoiblir l'autorité de Rouſſeau.

Reprenons les accords des principales cordes du mode mineur, avec leurs véritables rapports, qui ſont leurs rapports harmoniques.

Tonique.	*ſv*	*ut*	*mi*	*ſv*		14,	16,	20,	28.
1re. Sous-dominante.	*re*	*ſv*	*ta*	*ſi*		9,	11,	13,	15.
2e. Sous-dominante.	*re*	*ſv*	*ſol ✻*	*ſi*		9,	11,	13,	15.
3e. Sous dominante.	*re*	*ſi*	*mi ✻*	*ta ✻*		9,	15,	21,	27.
Dominante.	*mi*	*ſol ✻*	*ſi*	*re*	*ſv*	20,	13,	15,	18, 22.
1re. Sixte.	*ſv*	*ta*	*ſi*	*ut ✻*	*re ✻*	11,	13,	15,	17, 19.
2e. Sixte.	*mi ✻*	*ta ✻*	*ut ‡*	*re ✻*		21,	27,	33,	39.
Septième.	*ſol ✻*	*ſi*	*re*	*ſv*		13,	15,	18,	22.

Or, y a-t-il dans tous ces accords l'ombre d'accord parfait mineur? Non, puiſqu'il n'y a pas une ſeule quinte que celle de l'accord de dominante, dont le *mi* ne ſe trouve là que comme par ſuppoſition. D'ailleurs, l'accord *mi ſol ✻ ſi* n'eſt pas un accord parfait mineur. On peut donc accompagner toute la gamme en mineur, ſans employer un ſeul accord mineur.

On peut donc regarder comme n'exiſtans pas dans la muſique moderne, les accords parfaits mineurs; ou comme n'exiſtans qu'à la faveur du tempérament de la gamme moderne: d'ailleurs, j'ai démontré que ce ne ſont, dans l'origine phyſique, que des démembremens d'un accord de ſeptième majeur, ce qui les rend néceſſairement diſſonans. La diviſion des accords parfaits en *majeurs* & en *mineurs*, eſt donc ſans juſteſſe & ſans fondement.

Qu'eſt-ce donc que l'accord de tonique d'un mode mineur? L'accord *ſv ut mi ſv*, ou *ut ut mi ut*, ſur lequel ſe réſout l'accord *ſi ſi mi ✻ ta ✻*, eſt une partie de l'accord parfait majeur *ut mi ſol ſi*; il n'y a que le *ſol* de retranché. (Voyez cette ſalvation dans la table de la génération harmonique, col. III & IV.

7°. Enfin, on peut porter le même jugement de la diviſion des accords, en accords *par ſuppoſition* & en accords par *emprunt* ou *ſubſtitution*. Les théoriciens regardoient les ſuppoſitions comme des additions de notes, à un accord conſonant ou diſſonant, & les ſubſtitutions comme un retranchement de notes d'un accord conſonant ou diſſonant, & c'eſt cette oppoſition qui avoit fait imaginer cette dernière diviſion.

Tous les théoriciens modernes ont juſqu'ici fait de vains efforts pour aſſigner l'origine harmonique de l'accord de ſeptième avec fauſſe-quinte, de celui de ſeptième diminuée, & de celui de ſixte ſuperflue. A force de recherches & de méditations, quelques-uns d'eux ont imaginé que ces trois accords pouvoient bien être des accords incomplets, dont le ſon le plus grave avoit été retranché. Ainſi, diſent-ils, *ſol ✻ ſi re fa* eſt un démembrement de l'accord *mi ſol ✻ ſi re fa*, dominante tonique en mineur de *la*, dont on a retranché le *mi*, afin de le rendre propre à la ſenſible ſur laquelle il fait,

par ce moyen, l'office de dominante tonique ; *fol ♯ si re fa : la ut mi ;* mais à coup sûr, *mi fol ♯ si re fa* ne peut être accord fensible d'aucun mode, ni majeur ni mineur ; car tout accord fenſible eſt néceſſairement majeur de ſa nature. Pour que cet accord fût majeur, il faudroit qu'il eût *mi* pour fondamental. Or les harmoniques de *mi* (voyez Table de génération harmonique, col. V ;) ſont, *mi mi ſi mi fol ♯ ſi ut ♯ mi fa ♮*, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45. Donc *fa ♮* égale 45, ou 3 fois 15, donc *fa ♮* eſt quinte de *ſi*, et tierce-majeure de *re* ; donc il eſt égal au *fa ♯* de la gamme moderne ; donc il n'y a point de *fa* naturel dans les harmoniques de *mi*, donc *fol ♯ ſi re fa* n'a pas *mi* pour *fondamental* ; donc il ne peut être accord de dominante-tonique ni en majeur, ni en mineur de *la*. Item, *fa la ſi ré ♯* ne peut être un dérivé de *fol ſi re ♯ fa la*, attendu que *re ♯* n'eſt point la quinte de *fol*. On aura beau dire que le *re* eſt dièſe par accident, les corps ſonores ne produiſent point d'harmoniques par accident. Or tout accord, par l'expérience, de Tartini reproduit ſon *fondamental*, et par conſequent, indique par lui même, la progreſſion d'où il a été tiré. Il faut donc rejeter de l'harmonie la ſixte ſuperflue, ou lui trouver une progreſſion. On ne peut la rejeter, puiſqu'elle eſt admiſe par le jugement de l'oreille ; il faut donc lui chercher une autre origine que celle des théoriciens modernes. A l'égard de *ſi re fa la*, on pourroit le déduire de *fol ſi re fa fol La*, 12, 15, 18, 21, 24, 27 ; on peut auſſi le tirer, & plus naturellement de la progreſſion impaire... *fol re ſi fa la ut re ♯*, 3, 9, 15, 21, 27, 33, 39, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 ; parce qu'on a par le même moyen les quatre accords partiels employés dans le mode d'*ut*, ou dans le mineur de *la* ; 1°. *re ſi fa la*, ou *re fa la fi*, ou *ſi re fa la* ; 2°. *re fa la ut* 3°. *fa la ut*, 4°. *fa la ut re ♯*... Pour l'accord *fol ♯ ſi re fa*, je le réſerve, et j'en fais l'accord de triton avec tierce-mineure, *re fa fol ♯ ſi*, tiré de l'accord *re fa la ſi*, 9, 11, 13, 15, colonne I, l. Si on me demande pourquoi on ſuppoſe ſous cet accord, tantôt le *mi*, tantôt le *la*, je réponds qu'on peut même les ſuppoſer tous deux à la fois. On ne fera que compléter au grave ſa progreſſion..... *mi la re fa ſa ſi*, 5, 7, 9, 11, 13, 15, même colonne. Cette ſolution me paroit claire comme le jour. L'accord *fa la ſi re ♯* eſt la ſuite de la même progreſſion, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a été *ut ♯* 17.

Formons maintenant tous les groupes harmoniques, correſpondans aux accords employés dans l'harmonie moderne, c'eſt le moyen le plus facile, pour trouver l'accord primitif & *fondamental*, qui les renferme tous.

Accords parfaits. Des expériences 8°. et 9°. de mon article *Baſſe Fond.*, n°. 1. il s'enſuit évidemment qu'il y a deux eſpèces d'harmonies conſonnantes ; l'une pour le tems fort, l'autre pour le tems foible. La première, (8°. Expérience) agréable, forte et réſolutive produit des repos parfaits à la fin des phraſes ; la ſeconde, (9°. Expérience) triſte, foible & ſuſpenſive, précédant immédiatement le repos, le provoque & le fait déſirer ; placée dans un tems fort, elle n'y produit qu'une ſuſpenſion de repos, ou ce qui eſt le même, une cadence évitée. La première peut être placée dans un tems foible ; mais elle ne peut, de ſa nature, ſervir, à en déterminer l'eſpèce ; *fol ſi re* ne fait déſirer *fol ut mi*, & conſéquemment n'indique un tems foible, que lorſque l'oreille eſt préoccupée du mode d'*ut*. Mais ſi vous commencez une phraſe par l'accord *fol ſi re*, vous ne pouvez déterminer ſon tems à être fort ou foible, que par le moyen de l'accord ſuivant. Faites ſuivre *fol ſi re* par *fol ut mi*, le premier tems eſt foible, et le ſecond eſt fort ; faites-le ſuivre par *fa ♯ ſi re*, le premier eſt fort, le ſecond eſt foible, dans quelqu'eſpèce de meſure que l'on ſuppoſe ces deux accords.

L'accord de la 8°. Expérience produit donc, de ſa nature un repos, & celui de la neuvième, une ſuſpenſion de repos. Mais ce dernier, ſéparement conſidéré ne renferme pas plus de diſſonances que le premier. Les groupes tirés du premier, forment les accords parfaits modernes ; ceux du ſecond n'ont pas encore été convenablement claſſés, parce qu'on ignoroit le principe harmonique de leur formation.

Qu'eſt-ce donc qu'un accord parfait *majeur*, (car en faveur des modernes, il faut en diſtinguer de deux eſpèces) ? C'eſt un groupe de ſons, dont les rapports ſont partie de la progreſſion arithmétique des nombres naturels 1, 2, 3, 4.... &c. Les accords les plus parfaits ſont formés par les harmoniques les plus graves, & terminés par les extrêmes les plus conſonans. Tels ſont les accords F, G, & J. Le *la* des modernes n'étant point harmonique, ne peut entrer dans l'accord parfait. *Oyez 2ème expérience, même article.* Ils ne peuvent donc employer l'accord J dans ſa totalité ; ils ſont obligés d'en retrancher le quatrième ſon. Mais ils l'emploient ſous la forme d'accord de *ſixte ajoutée ut mi ſol la*, qu'ils regardent comme conſonnant & non comme parfait ; c'eſt-à-dire, qu'ils ne l'aſtreignent ni à la préparation, ni à la ſalvation ; mais qu'ils n'oſent le placer à la fin d'une phraſe, à cauſe de l'altération du *la* de leur gamme, qui fait une ſeconde ſur le *ſol*, & par conſequent, une diſſonnance. Ainſi, leur accord parfait eſt mutilé, & leur accord de *ſixte ajoutée*, altéré & diſſonnant.

Les formules B & C, repréſentent l'accompagnement au grave de ces deux accords.

D, eſt la formule de l'harmonie du Cornet. (Voyez *Cornet.*)

E, repréſente l'un des accords de l'harmonie grecque,

que, conférée dans la muſique latine, juſques au tems de l'introduction des orgues en France. (Voyez mon art. *Accords.*)

H & M, (en retranchant le *ſi* du dernier) repréſentent l'accord de *ſixte-quarte*, & l'accord de *ſixte* qui ſont des faces, & non des renverſemens de l'accord parfait I. Car *ut mi ſol*, 4, 5, 6, a des rapports moins ſimples que *ſol ut mi*, 3, 4, 5; pour quelle raiſon *ſol ut mi* ſeroit-il donc plutôt renverſé de *ut mi ſol* que *ut mi ſol* de *ſol ut mi?* A l'égard de *mi ſol ut*, tiré de *mi ſol ſi ut*; ce n'eſt, comme tous les accords B, C, D...., qu'un groupe harmonique, tiré de l'accord A, de la 8°. expérience. Je ne vois point là de renverſement.

* *Accords parfaits mineurs.* L'accord impair *re si mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ♯, 9, 15, 21, 27, 33, ou, en diviſant tout par trois, 3, 5, 7, 9, 11, (p.) & en notes modernes, *re si fa la ut*, ou ſimplement, *si fa la ut*, ſe réſout ſur l'accord parfait J, dont il faut retrancher le *ſol*, n'y ayant aucun ſon du premier accord qui ſe réſolve ſur lui. Donc on a cette ſalvation, *si fa la ut*, *ut mi la ut*. De même l'accord impair, *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ♯ *re* ✻, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13, (r) ſe réſout ſur l'accord L, dont il faut, pour la même raiſon retrancher le *ſol* et le *re*; donc on a cette ſalvation, *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ♯ *ri*, ou en notes modernes, *fa la ut re* ✻ ou *fa la ut mi*, *mi la ut mi*; Voyez Table de la génération harmonique, colonne III & IV. Voilà l'origine de l'accord parfait mineur. Or qu'eſt-ce que l'accord *ut mi la ut*, ou *mi la ut mi?* eſt-ce autre choſe que l'accord parfait majeur d'*ut* dont on a retranché le *ſol?* Eſt-il donc étonnant qu'on trouve cet accord conſonnant? mais eſt-ce comme accord parfait mineur qu'il l'eſt? Autre conſéquence, tirée de cette ſalvation. Le plus ſenſible de tous les harmoniques d'un corps ſonore, c'eſt ſa douzième. En regardant cet accord comme parfait, on a donc dû regarder comme *fondamental* le ſon qui porte une douzième ou une quinte. On a donc pris le *la* pour *fondamental*; mais le rapport de la quinte eſt de 2 à 3; & celui de *ſi* au *mi*, eſt de 7 à 10; donc *mi* n'eſt pas la quinte de *la*; donc l'accord *la ut mi* n'eſt pas un accord *fondamental*. Troiſième conſéquence. La gamme moderne ne renferme que trois accords mineurs, *re fa la*, *mi ſol si* & *la ut mi*. Quel doit être de ces trois accords le relatif de l'accord parfait majeur? Il ſemble que ce devroit être l'accord *mi ſol si*, car la tierce d'un mode eſt une corde plus eſſentielle que la ſixte. Cependant on a toujours regardé l'accord mineur de la ſixte, comme relatif de l'accord parfait majeur de la tonique. Pourquoi cela? C'eſt qu'en effet l'accord mineur de la ſixte eſt un véritable accord parfait majeur de la tonique, duquel on a retranché la quinte. Or le ſon grave de la quinte ou de la douzième eſt le ſon *fondamental* d'un accord parfait majeur. Donc *ut* eſt le ſon *fondamental* de l'accord *mi la ut mi*, dérivé de *mi ſol la ut mi*; donc l'accord mineur de la ſixte n'eſt point un accord *fondamental*. Il en eſt de même des accords *la re ſi* & *re fa ta*, 7, 9, 11 & 9, 11, 13; tirés de la progreſſion impaire *ut ſol mi*... 1, 3, 5, &c. (V) dont le ſon *fondamental* eſt *ut* 1; de ces quatre accords, *La re fa*; *re fa ta*; *mi ſol si* & *mi la ut*, le dernier eſt le ſeul qui ne renferme aucun ſon diſſonnant avec l'harmonie d'*ut*; le *la* faiſant partie de l'accord parfait *ut mi ſol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8; donc on a dû prendre pour relatif de l'accord de tonique, l'accord mineur de la ſixte.

A 1 & B 1, ſont les formules de l'accord parfait mineur de la ſeconde note de la gamme. Mais ces deux accords n'ont pas plus de quinte que l'accord *la ut mi*, puiſque dans *la re fa*, 7, 9 11, & dans *re fa ta*, 9, 11, 13; il eſt impoſſible de trouver le rapport de deux à trois. L'accord *mi ſol si* n'eſt point un accord mineur du mode d'*ut*; c'eſt un ſimple dérivé de l'accord de ſeptième *ut mi ſol si*. Les accords mineurs, proprement dits, c'eſt-à-dire, ceux de la ſeconde & de la ſixième note de la gamme, n'ont donc point de quinte; donc ils ne méritent point le noms d'accords parfaits.

Accords de ſixte. Savoir: 1°. de *ſixte*, 2°. de *ſixte-quarte*; 3°. de *ſixte ajoutée*; 4°. de *petite ſixte ajoutée*; 5°. de *petite ſixte majeure*; 6°. de *petite ſixte-mineure*; 7°. de *ſixte ſenſible & fauſſe-quinte*; 8°. de *ſixte diſſonnante*; 9°. de *ſixte italienne*; 10°. de *ſixte françoiſe*.

1°. & 2°. Les deux premiers ſont des faces de l'accord parfait (M, H,)

3°. L'accord de *ſixte ajoutée* eſt un véritable accord parfait, dont la ſixte eſt altérée par le tempérament moderne. (F).

4°. Donc la *petite ſixte ajoutée*, qui eſt la deuxième face de cet accord, eſt une face de l'accord parfait, qui ne diffère de l'accord de *ſixte*, que par l'addition, ou plutôt par l'altération de la ſixte *mi ſol ut*, *mi ſol la ut*. (M)

5°. *Petite ſixte majeure*; en *ut*: *re fa ſol si*, & harmoniquement *re mi* ✻ *ſol ta* ✻ *si*, (j.) 18, 21, 24, 27, 30, ou 6, 7, 8, 9, 10. On en retranche dans la pratique, le *ta* ✻, ou *la*, pour éviter les deux ſecondes conſécutives *ſol la*, & *la si*. Cet accord a les mêmes rapports que celui de ſixte-quarte, *ſol la ut mi*, ou *ſol la ut re mi*, 6, 7, 8, 9, 10, parce que le *mi* ✻ 21, fait le même intervalle avec le *ſol* 12, de l'accord *ſol si re fa*, que le *la* harmonique 7, avec l'ut 4, dans l'accord parfait *ut mi ſol la*. Lorſque dans l'accord *re fa ſol la si*, 6, 7, 8, 9, 10, on en retranche le *ſol*, au lieu du *la*; on a l'accord *re fa la si*, de *grande ſixte*, en mineur. (j)

6°. *Petite ſixte-mineure*, *la ut re fa*, 7, 8, 9, 11; troiſième face de l'accord de ſeptième ſur la ſeconde

note de la gamme. C'eſt un accord impait, altéré par un nombre pair *ut* 8....

7°. *Sixte ſenſible avec fauſſe-quinte. Si re fa fol* * quatrième face *exharmonique* de l'accord de *triton avec ſixte ſenſible*, *re fa sol* * *si*, & harmoniquement *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Dans la pratique, toutes les faces de cet accord ſont à peu près également harmonieuſes. Dans le ſyſtême harmonique, il n'y a que la première face *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Il en eſt de même de tous les accords impairs.

Ainſi l'accord de ſixte ſenſible, avec fauſſe-quinte, n'a point d'homologue dans le ſyſtême de la nature. Mais eſt-il bien certain qu'il ſoit employé dans le ſyſtême moderne? C'eſt-à-dire, qu'on pratique cette ſalvation; *ſi re fa ſol* *, *ut re fa la*? de quelque manière que ſoit amenée cette ſucceſſion, elle doit toujours être fort déſagréable. (Voyez *la Table de la gén. harm.*, *col.* I & II.)

8°. *Sixte diſſonante.* Il y en a de trois eſpèces. 1°. l'accord de *grande ſixte*, *fa la ut re*. Rameau ne ſavoit ſi cet accord eſt primitif, ou s'il eſt renverſé de *re fa la ut*. M. D'Alembert, *élémens de muſique*, p. 80 & M. Rouſſier, *Traité des Accords*, p. 63, le regardent, non-ſeulement comme direct & primitif, mais comme *fondamental*; c'eſt-à-dire qu'ils regardent la ſous-dominante, le *fa*, comme ſa note *fondamentale*. Rouſſeau accorde excluſivement cette prérogative à *re fa la ut*. Pour moi, je fais dériver *fa la ut re*, de l'accord impair, *re fi mi* * *ta* * *ut* ♯; 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11 (o) & en notes modernes, *re fi fa la ut*, dont on a retranché le *fi*, & dont le *fondamental* eſt *fol* 3, premier terme de la ſérie (l); *fol re fi mi* * .... &c. laquelle eſt formée de tous les termes impairs de l'accord (a); & je dis que *fa la ut re* eſt un faux accord, calqué mal à propos ſur l'accord de ſixte ajoutée, *ut mi ſol la*; & probablement au mode de *fa*. On voit, par l'origine que j'aſſigne à cet accord, 1°. qu'il ne peut convenir à la ſous-dominante, puiſque *mi* * n'eſt point ſous-dominante du mode d'*ut*, mais tierce ſuperflue. 2°. Que *fa la ut*, employé dans le mode d'*ut*, n'eſt point un accord parfait majeur, puiſqu'il n'a ni tierce-majeure, ni quinte. Car la tierce de *mi* * 21 eſt $\frac{25}{4}$ & non pas 27; & la quinte de 21 eſt $\frac{63}{4}$ & non pas 33. 3°. Que *fa la ut* peut indifféremment ſuivre ou précéder *ſol ſi re* par un mouvement *fondamental* d'octave: (Voyez *mon article Baſſe-Fondam.*, n°. II, & la table de la génération harmonique, colonne III & VI; ou VI & III) ce qui ne contredit point cette règle générale: *que deux accords parfaits majeurs ne peuvent ſe ſuccéder diatoniquement*; puiſque l'accord *fa la ut*, 21, 27, 33, n'eſt point un accord parfait majeur, & que le *mi* * ne fait pas un intervalle diatonique avec *ſol*, mais une petite tierce dans le rapport de 21 à 24 ou de 7 à 8.... 2°. L'accord *re fa la ſi*, *grande ſixte* en mineur, dont la formule harmonique eſt *re fa ta ſi*, 9, 11, 13, 15, (C 1.) accord impair, qui ſe réſout par un mouvement aſcendant d'octave, harmoniquement ſur *mi ſol la ut*, 10, 12, 14, 16, & dans la pratique, ſur *mi la ut*; la raiſon de cette différence eſt que le *fa* harmonique doit ſe réſoudre ſur le *ſol*, avec lequel il fait un moindre intervalle qu'avec le *mi*, & que le *fa* moderne doit tomber ſur le *mi*, par la raiſon contraire. Qu'on jette ſeulement un coup-d'œil ſur la colonne I, de la génération harmonique, & l'on verra, ſans calcul, que tous les intervalles vont graduellement en diminuant du grave à l'aigu; exemple, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce-mineure, &c. Donc... &c... On peut auſſi dériver cet accord *re fa la ſi*, de l'accord de petite ſixte-majeure *re fa ſol la si*, 18, 21, 24, 27, 30; ou 6, 7, 8, 9, 10, dont on a retranché le *ſol*. (Vide *ſuprà*.) 3°. L'accord de *ſixte*, *ſur la dominante*, *ſol ſi re mi*. C'eſt un accord mixte, compoſé de l'harmonie de *ſol* & de l'harmonie d'*ut* 1. (z) J'en ai expliqué plus haut l'origine.

9°. *Sixte ſuperflue.* Il y en a de deux eſpèces; l'une qu'on nomme *Sixte italienne*; l'autre qu'on pourroit appeller *Sixte-Françoiſe*; ne fut-ce que parce qu'un françois en a le premier découvert l'origine harmonique. La ſixte italienne, *fa la ſi re* *, eſt un accord impair *fa ta ſi ut* * *re* *, 11, 13, 15, 17, 19, (D 1) qui ſe réſout harmoniquement ſur *ſol ſi ut re mi*, & dans la pratique, ſur *mi la ut mi*, à cauſe de la différence des deux *fa*. Retranchez l'*ut* * du premier accord, la ſalvation harmonique ſera *fa la ſi re* *; *ſol la ut mi*, la ſalvation moderne, *fa la ſi re* *, *mi la ut mi*. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV, p. 148, 149.)

10°. L'accord de *ſixte françoiſe*, *fa la ut re* *, dérive de l'accord impair *mi* * *ta* * *ut* ♯ *re* ✻, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13 (r) en notes modernes, *fa la ut re* *, car le *re* ✻ 39, étant moyen arithmétique entre *re* *, 38 & *mi* 40 peut être dans la pratique indifféremment pris pour l'un ou pour l'autre. Cet accord ſe réſout harmoniquement comme chez les modernes, ſur *mi la ut mi*, par un mouvement *fondamental* de quarte *ſol ut*. *Table de la génér. harmon. col. III & IV.*

Je paſſe ſous ſilence deux renverſemens de l'accord de neuvième, qu'on trouve dans la table des accords de Rouſſeau; dont le premier eſt appellé *ſeptième & ſixte*; l'autre *ſixte-quinte & quarte*. Ce ſont des accords de ſyſtême & de théorie, mais qui doivent être proſcrits dans la pratique. M. l'abbé Rouſſier a très-judicieuſement obſervé, *Traité des Accords*, p. 56 (20), que jamais la note par ſuppoſition, ni ſon octave, ne doivent être portées à l'aigu. Rouſſeau n'avoit pas lu cette obſervation.

Accords de ſeptième. Chaque note de la gamme porte le ſien propre. La ſeptième de ces accords

Digitized by Google

est majeure dans ceux de la tonique & de la sous-dominante, mineure dans tous les autres : elles est diminuée dans celui que porte la quinte superflue.

1°. *Accord sensible* ou *dominant. Sol si re fa.* Les rapports de l'accord parfait harmonique d'*ut* 1, *ut mi sol* 3, sont ; 4, 5, 6 7. Donc ceux de l'accord parfait harmonique de *sol* 3 doivent être trois fois 4, 5, 6, 7, ou 12, 15, 18, 21. Or le *mi* de la gamme chromatique égale 20, le *fa* harmonique égale 22. Donc le quatrième terme de l'accord parfait harmonique de *sol* 3 est moyen arithmétique entre *mi* & *fa* ; donc ce doit être un *mi* ♭. Donc l'accord parfait de *sol* est *sol si re mi* ♭, 12, 15, 18 21, ou 4, 5, 6, 7 ; & dans la pratique, *sol si re fa.* (d) Donc *sol si re fa* est un accord parfait qui n'est dissonnant que par tempérament. Le *fa* moderne égale $\frac{64}{3}$, le *mi* ♭ égale 21 ou $\frac{63}{3}$. Donc le *mi* ♭ ne diffère du *fa* moderne que d'un soixante-quatrième, au lieu qu'il diffère du *mi* 20 d'un vingt-unième. Donc il approche trois fois plus du *fa* que du *mi*. Donc 1°. l'accord *sol si re mi* est trois fois moins consonnant que l'accord *sol si re fa*. Cependant le premier fait la sixte ajoutée sur *sol* ; c'est-à-dire, qu'il représente l'accord parfait majeur de *sol*, dans le système moderne, au lieu que *sol si re fa* n'est employé que comme dissonnant, ou du moins comme accord du tems foible. Mais *sol si re fa* est, au tempérament près, un accord aussi consonnant que *sol si re*, & plus consonnant que *sol si re mi*. Donc 2°. la véritable forme de l'accord de *sixte-ajoutée* sur *ut* devroit être dans le système moderne *ut mi sol si* ♭, & non pas *ut mi sol la* ; car la sixte-ajoutée & l'accord sensible ayant les mêmes rapports, doivent être composés des mêmes intervalles. Mais tous les accords de sixte & de septième, portés par les notes de la gamme diatonique moderne, n'étant composés que de sons tirés de cette gamme, on n'a pas cru devoir employer un *si* ♭ sur l'accord de sixte de la diatonique. Mais si ces notes appartiennent toutes à la gamme diatonique moderne, il n'en est pas ainsi de la gamme diatonique naturelle ou harmonique. Car le *mi* ♭ 21 de l'accord dominant *sol si re mi* ♭ appartient évidemment à la gamme chromatique. (*Voyez* cette gamme dans la table de la génération harmonique, colonne I, depuis le 16°. degré, jusqu'au 32°.) Il y a même des accords, tel que celui de la sous-dominante, qui n'ont aucun son diatonique.

2°. *Accord de septième* de la sutonique *re fa la ut.* C'est encore un dérivé de l'harmonie de *sol. Re si mi* ♯ *ta* ♯ *ut* ♯ 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. (o) C'est un accord impair, dont on a retranché le *si*, parce qu'il se résout comme le *re* sur *ut*. (Voyez la table de la génération harmonique, colonne III & IV.) Lorsqu'on retranche le *re*, au lieu du *si*, on a un accord impair, *si fa la ut*, 15, 21, 27, 33, ou 5, 7, 9 11, imaginé par M. L. Rousſier, mais d'après des principes moins simples que l'origine que je lui assigne dans cet article. *Re si fa la ut*, ou *re fa la ut* est donc un accord direct, mais non *fondamental*, dont l'accord de grande sixte est un renversement dur, & contre les règles qui les proscrivent dans les accords impairs.

3°. *Accord de septième majeure.* Sur la sous-dominante *fa la ut mi.* Cet accord est précisément composé des mêmes intervalles que l'accord *ut mi sol si* cependant il n'a ni les mêmes rapports harmoniques, ni la même salvation. L'accord *fa la ut mi* se résout sur l'accord *mi la ut mi* ; donc il a pour formule harmonique *mi* ♯ *ta* ♯ *ut* ♯ *re* ♯, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13 ; qui a la même salvation. (r) (*Voyez* la table de génération harmonique, colonne III & IV.) Cet accord est donc le même que l'accord précédent, *re si fa la ut mi*, dont les deux termes les plus graves sont retranchés. Il est aussi le même que l'accord que j'ai appelé de *sixte-française* ; car le *re* ♯ 39, peut être indifféremment pris dans le système moderne par un *re* ♯ 38, ou pour *mi* 4. Ces deux accords ont d'ailleurs la même salvation.

4°. *Accord de septième avec fausse quinte. Si re fa la.* Il ne peut être un renversement de l'accord impair *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15, puisque les accords impairs n'en souffrent point. Mais il dérive ou de l'accord impair, *re si mi* ♯ *ta* ♯ (o) ou l'accord naturel, *si re mi* ♯ *sol ta* ♯, 15, 18, 21, 24, 27, ou 5, 6, 7, 8, 9 ; (i) en notes modernes, *si re fa sol la*, dont on a retranché le *sol*, pour éviter les deux secondes de suite. La salvation de cet accord confirme l'origine que je lui assigne ici ; car dans la pratique, il se résout sur l'accord *ut mi la.* (*Voyez* la table de la génération harmonique, colonne III, & IV.) S'il dérivoit de l'accord *re fa ta si*, le *fa* se résoudroit sur le *sol. Re fa ta si*, *mi sol la ut*, colonne I & II.

5°. *Accord de septième majeure sur la tonique. ut mi sol si* 8, 10, 12, 15. Il se résout sur *ut mi sol ut.* Il n'a donc rien de commun avec l'accord de septième, sur la sous-dominante, auquel il ne ressemble qu'en vertu du tempérament moderne. *Ut mi sol si* est un accord pair, altéré par un terme impair. C'est l'accord *ut mi sol la si*, (U) dont on retranche le *la*, comme dans tous les accords de cette espèce ; c'est-à dire, Q, R, S, T, U ; parce que ce *la* 14, étant dissonnant par tempérament, il y auroit deux dissonances dans ces accords. On pourroit encore, à toute force, le dériver de l'accord mixte *sol si re*, sous lequel on fait sonner les sons *ut* & *mi.* Dans les deux cas, il a la même salvation & le même son *fondamental.*

6°. L'accord de *septième sur la médiante* est un véritable accord mixte, *sol si re*, sous lequel on fait entendre la tonique. (f 1.)

Nota. Qu'il ne faut pas prendre à la rigueur le terme *mixte* appliqué aux accords, attendu que le mélange n'est qu'apparent. Strictement parlant,

un accord mixte eſt un accord diſſonant, pair ou impair, de la progreſſion duquel le ſon *fondamental* ne fait point partie. Par exemple, *sol si re*, 12, 15, 18, appartient à la progreſſion 3, 6, 9, 12 &c; mais cette cette progreſſion, qui eſt celle de la troiſième colonne, (*Tabl. de la génération harmonique*) eſt auſſi contenue dans la première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Donc on peut prendre l'accord *ſol ſi re* dans la première comme dans la troiſième colonne. Si on le prend dans la première; *ut* ſera le ſon *fondamental* de l'accord *ſol ſi re*; donc on pourra altérer l'accord *ſol ſi re*, par un *ut*, un *mi*, un *la*, ou par tout autre ſon de la première colonne. Mais on ne peut pas dire que *ſol ſi re* a été tranſporté de la troiſième colonne à la première; ni le *mi* de l'accord *mi ſol ſi re* de la première à la troiſième, car ces colonnes ſont éloignées d'une douzième Or la baſſe *fondamentale* ne peut pas licitement faire un ſaut de douzième, & dans le cas où elle le feroit, il ſeroit très-difficile, peut-être impoſſible de diſtinguer le tems fort du tems foible. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III.)

7°. Accord de *ſeptième* ſur la ſixte, *la ut mi ſol*. M. L. Rouſſier dans ſa carte des accords (voyez ſon *Traité des accords*), le regarde comme direct et *fondamental*. J'ai démontré qu'aucun accord mineur, ne peut-être *fondamental*: il eſt auſſi facile de démontrer qu'il n'eſt qu'un renverſement. Deux caractères diſtinguent principalement un accord direct d'un renverſement. 1°. Sa forme progreſſive arithmétique. 2°. Sa conſonnance. Or, l'accord *ut mi ſol La* eſt dans la forme progreſſive, 4, 5, 6, 7: l'accord *la ut mi ſol*, 7, 8, 10, 12 préſente une progreſſion moins ſimple et altérée par le premier terme 7; l'accord de ſixte ajoutée *ut mi ſol la*, eſt traité comme conſonnant par tous les harmoniſtes; l'accord *la ut mi ſol* eſt ſujet à la préparation & à la ſalvation, comme tous les accords de *ſimple-ſeptième*. Donc &c.

8°. Accord de *ſeptième diminuée ſol ♯ ſi re fa*. Les Théoriciens le regardent comme un accord direct, dérivé par *emprunt* ou *ſubſtitution* de l'accord ſenſible *mi ſol ♯ si re la*. Mais l'harmonie de *mi* ne comporte point de *fa* naturel; car *mi* égale 5; voyez la cinquième colonne de la *table de la génération harmonique*. Donc 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, voilà ſes harmoniques. Or, 45 égale 5 fois 9, donc la note qui répond à ce nombre eſt tierce majeure de *re*, donc c'eſt un *fa ♯*. Les quatre faces de l'accord *ſol ♯ si re fa*, ſont traitées dans la pratique, comme accord de ſixte ſenſible avec fauſſe-quinte *re fa ſol ♯ si*. Or, quelle eſt la ſalvation de ce dernier accord? *mi la ut*. Il eſt vrai que dans le ſyſtême naturel l'accord *re fa la ſi*, 9, 11, 13, 15, ſe ſauve ſur *mi ſol la ut*, parce que le *fa harmonique* ſe réſout ſur le *ſol*; mais dans la pratique il doit ſe ſauver ſur le *mi*, parce que le *fa* moderne en eſt plus près que du *ſol*. Donc on peut ſuppoſer que l'accord *re fa la si* ſe doit réſoudre dans la pratique ſur *mi la ut*; c'eſt-à-dire, ſur l'accord de ſixte-quarte en mineur. Or, la ſalvation des faces de l'accord de ſeptième diminuée ſe fait toujours, ou le plus fréquemment, ſur l'accord de ſixte-quarte en mineur. Donc on regarde chacune de ſes faces comme accord de ſixte-ſenſible avec fauſſe-quinte, *re fa ſol ♯ si*, ou *re fa la si*, 9, 11, 13, 15; (C.) Le *la* 26 eſt moyen proportionnel entre *ſol* 25 & *la* 27, donc il peut être repréſenté dans le ſyſtême moderne par l'un ou par l'autre. Donc l'accord de ſixte-ſenſible avec fauſſe quinte eſt harmoniquement le même accord, que l'accord de grande ſixte en mineur. *Re fa ſol ♯ si*, *re fa la si*; c'eſt toujours l'accord *re fa la si*, 9, 11, 13, 15; même rapport, même ſalvation. Donc identité d'accords.

Accords pairs diſſonnans. (Q, R, S, T, U.) Voyez dans mon article *accords*, *accords par ſuſpenſion*. Il faut dans la pratique retrancher le *la* 14 de toutes ces formules harmoniques, N, O, P, &c. à cauſe de ſon altération. On retranche auſſi l'une des notes adjacentes à la diſſonnance, ordinairement celle qui fait avec elle le moindre intervalle On voit par ces formules harmoniques, 1°. que la ſeule tranſpoſition d'un ſon à l'octave rend diſſonnant un accord conſonnant. Exemple: *ut mi ſol la*, 4, 5, 6, 7; accord conſonnant. *La ut mi ſol*; 7, 8, 10, 12; accord pair diſſonnant. 2°. Qu'il y a ſur la tonique deux accords de ſixtes, l'un *ut mi ſol la*, 4, 5, 6, 7 conſonnant; l'autre, *ut mi ſol ta*, 8, 10, 12, 13, pair-diſſonnant.

Lorſque le *re* de l'accord R, & le *fa* de l'accord S, ſont portés à l'octave, il en réſulte un accord de *neuvième ut ſol ut re*, & un de *onzième*, *ut ſol ut fa*, ou de *neuvième et onzième ut ſol ut re fa*. On retranche ordinairement l'*ut* grave de ce dernier.

(Q) *La ut mi ſol.* Accord de *ſeptième*.

(R) *Ut re ſol ut.* Accord de *ſeconde*.

(S) *Ut fa ſol ut.* Accord de *quatrième*, & non pas de *quarte*. La quarte *ſol ut*, 3, 4, eſt une conſonnance La quatrième harmonique *ut fa*, 8, 11, eſt un intervalle très-diſſonnant.

(T) *Ut mi ſol la* 13; accord de *ſixte diſſonnante*; pour la diſtinguer de la ſixte ajoutée qui eſt conſonnante.

(U) *Ut mi ſol ſi.* Accord de *ſeptième majeure*, qui ne peut jamais être regardée comme accord *par ſuppoſition*. Car la ſuppoſition eſt une diſſonnance ajoutée au-deſſous d'un accord conſonnant ou progreſſif. *Mi ſol ſi* dans le mode d'*ut*, n'eſt ni l'un ni l'autre.

Accords par ſuppoſition. Voyez-en la notice dans mon article *accords*. J'ajouterai ſeulement ici que tout accord de onzième ou de neuvième, n'eſt pas toujours formé par ſuppoſition. Vraiment, par exemple, la cherche-t-on dans les formules de ces accords, données par Rouſſeau dans ſa table. 1°. L'accord *fa la ut mi ſol* n'eſt ni harmonique, ni par ſuppoſition. un accord mixte eſt un accord diſſonnant pair ou impair

Sa véritable formule eſt *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ♯ *re* ✻ *fa* ♯, 21, 27, 33, 39, 45, ou 7, 9, 11, 13, 15. En notes modernes, *fa la ut mi fa* ✻. C'eſt un accord impair, qui ſe réſout ſur l'accord *la ut mi fa* ✻; ſalvation déſagréable. Pour l'éviter, on retranche le *fa* auquel on ſubſtitue le *ſol*; ce qui donne la ſalvation; *fa la ut mi ſol*; *la ut mi ſol*. (Table de la génération harmonique, colonnes III & IV); mais cet accord de neuvième eſt ſi peu harmonieux, qu'on ne l'employe jamais ſans en retrancher pluſieurs ſons. Donc ſa forme n'eſt pas régulière; ainſi de ces deux accords *fa la ut mi fa* ✻; *fa la ut mi ſol*, l'un a une harmonie, l'autre une ſalvation inſupportables: d'ailleurs dans un accord impair, aucun ſon n'eſt cenſé placé par ſuppoſition. Donc cette formule eſt mal choiſie. *Mi ſol ſi re fa* convenoit beaucoup mieux; car le *mi* ne faiſant point partie de l'harmonie d'*ut*, eſt néceſſairement ſuppoſé. Enfin un accord impair n'eſt pas ſuſceptible de renverſemens. Donc l'accord *fa la ut mi*, ou *fa la ut mi fa* ✻, ou *fa la ut mi ſol*, n'en doit point avoir.

2°. Il faut en dire autant de ſon accord de *onzième re la ut mi ſol*; auquel on ne peut raiſonnablement aſſigner que l'une de ces deux formules, *re ſi mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ✻ *re* ♯ *ſol*, 9, 15, 21, 27, 33, 39, 45; ou plutôt *ut ſol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9, (X) dont les dérivés ſont *ſol mi la re*, (Y), 3, 5, 7, 9, ou ſimplement *ſol la re*, 3, 7, 9, en retranchant le *mi*. Ces deux formules *re ſi fa la ut mi ſol* & *ut ſol mi la re*, étant des accords impairs, n'admettent aucun renverſement, mais ſeulement des retranchemens. L'accord *mi ſol ſi re fa ta*, eſt une formule *de onzième par ſuppoſition*.

3°. Accord de *quinte ſuperflue*. Voyez mon article *baſſe fondamentale*, N°. IV, page 148.

4°. Accord de *ſeptième ſuperflue*. Voyez *accords par ſuppoſition*, dans mon article *accords*.

5°. Accord de *ſeptième ſuperflue & ſixte mineure*. C'eſt un accord formé à l'imitation du précédent. Les Théoriciens modernes, regardent l'accord de *ſeptième diminuée*, comme un retranchement de l'accord ſenſible du mode de *la*, c'eſt-à-dire de *mi ſol* ✻ *ſi re fa*. Or de même que ſous l'accord ſenſible d'*ut*, on peut ſuppoſer la tonique *ut ſol ſi re fa*; de même, ont-ils dit, on peut mettre en *la*, la tonique ſous l'accord *ſol* ✻ *ſi re fa* dérivé de *mi ſol* ✻ *ſi re fa*. Mais il s'agit de démontrer que cette combinaiſon eſt harmonique; cela eſt facile. L'accord *ſol* ✻ *ſi re fa*, eſt un renverſement de l'accord *re fa ſol* ✻ *ſi*, harmoniquement *re fa ta ſi*, 9, 11, 13, 15. Quel eſt le terme immédiatement adjacent au grave de cet accord? c'eſt le *la* 7. Donc l'accord *re fa ta ſi*, ou *re fa ſol* ✻ *ſi*, 9, 11, 13, 15, n'eſt qu'un extrait de l'accord *la re fa ta ſi*, ou *la re fa ſol* ✻ *ſi*, 7, 9, 11, 13, 15. Or, cet accord *la re fa ta ſi*, 7, 9, 11, 13, 15 eſt un accord impair; donc 1°. il ne ſouffre point de renverſement. Donc 2°. ce n'eſt point un accord par ſuppoſition, puiſque tous les termes en appartiennent à la même progreſſion & à la même harmonie.

Accords mixtes. J'en ai déjà dit aſſez ſur l'origine de ces ſortes d'accords. Les accords impairs n'ayant qu'une conſonnance foible & peu harmonieuſe, ne doivent être altérés que le moins qu'il eſt poſſible, ſoit par le tempérament, ſoit par le renverſement, ſoit par l'introduction des diſſonnances. A proprement parler, on ne peut former des accords mixtes qu'avec les accords naturels ou purs tirés des harmonies de *mi* & de *ſol*, parmi leſquels on peut intercaler quelques fois tirés des harmonies d'*ut* leur générateur commun.

Accords impairs diſſonnans. (H 1, J 1.) Accords peu harmonieux, qu'on doit éviter dans la pratique autant qu'il eſt poſſible.

Voilà les principaux accords du ſyſtême moderne, dont tous les autres ne doivent être regardés que comme des retranchemens, des dérivés ou des compémens, & dont il eſt facile de trouver la formule harmonique dans la table ou au moyen de la table qu'on trouvera *pl. de muſ. fig.* 160.

Toutes les formules de B à M ſont tirées de la formule A. Toutes celles de Q à U ſont tirées de la formule N. Celles de X à D 1 ſont tirées de la formule V. Celles de H 1 à J 1 ſont tirées de la formule E 1. Celles de U à Z, ſont tirées de la formule S. Celles de D 1 à G 1, ſont tirées de la formule B 1. Mais les formules N, V, E 1, S, B 1, ſont toutes contenues dans la formule A; donc tous les accords dérivés de ces formules ſont contenus dans la formule A, qui repréſente l'harmonie d'*ut*. Donc tous les accords ci-deſſus mentionnés, ſont des dérivés de l'harmonie d'*ut*; c'eſt-à-dire de l'accord naturel d'*ut*.

Par la même raiſon tous les accords de b à z, ſont partie de la formule a qui repréſente l'harmonie de *ſol*, ou l'accord naturel de *ſol*.

L'emma 1 repréſente l'harmonie, c'eſt-à-dire l'accord naturel de *mi*.

Or, il n'y a pas un accord moderne qui ne puiſſe être repréſenté par une de ces formules. Donc tous les accords employés dans le mode d'*ut*, dérivent des trois accords naturels d'*ut*, de *mi* & de *ſol*. Donc ces trois accords ſont *fondamentaux* par rapport à tous les autres.

Mais ces trois accords n'ont qu'une même forme harmonique, qui eſt la progreſſion arithmétique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Or, un accord dans cette forme eſt ce que j'appelle par contraction *accord naturel*. Donc tous les accords dérivent de l'accord naturel.

III *Son fondamental*. Les ſéries A, N, V, E 1, S, B 1, ſont toutes partie de la ſérie A. Donc le pre-

mier terme de chacune de ces ſéries eſt néceſſairement le premier terme de la ſérie A. Or, le premier terme de cette ſérie en eſt le ſon *fondamental*. Donc *ut* 1, premier terme de cette ſérie, eſt le ſon *fondamental* de tous les accords des ſéries A, N, V, E 1, s, b 1.

Donc par la même raiſon, *ſol* 3 premier terme de la formule a, eſt le ſon fondamental de tous les accords contenus dans les formules, depuis a juſqu'à r. Il eſt clair que *mi* 5 eſt le ſon *fondamental* de a 1. Donc *ut*, *ſol*, *mi*, ſont les trois ſeuls ſons *fondamentaux* des accords modernes.

Cette théorie eſt ſimple, générale & inconteſtable. Rameau l'avoit touchée au doigt. Mais il n'avoit pas aſſez preſſé le principe pour en déduire toutes les conſéquences. « La proportion harmonique avoit-il » dit, *préface de la génération harmonique*, la propor» tion harmonique peut bien être regardée comme un » principe en muſique, mais non pas comme le pre» mier de tous; elle n'y exiſte qu'à la faveur des » différens ſons qu'on diſtingue dans la réſonnance » d'un corps ſonore; & ceux ci n'y exiſtent qu'à la » faveur du ſon de la totalité de ce même corps: donc » ce dernier ſon en eſt le principe *fondamental*; & » c'eſt de là, qu'il falloit abſolument partir. » Sans doute. Il ne falloit donc pas deſcendre, comme il a fait, au-deſſous de ce ſon *fondamental*, & chercher dans le frémiſſement des cordes plus graves que le corps ſonore, des ſons *fondamentaux* par rapport au *fondamental* lui-même. C'étoit s'expoſer à un progrès ſans fin des ſons graves, qui l'éloignoient à l'infini du ſon *fondamental* trouvé, & qui lui en rendoient la découverte abſolument inutile.

IV. *Baſſe fondamentale.* Voyez mon article *baſſe fondamentale*.

V. *Mouvemens fondamentaux.* « J'ai ſenti, dit Ra» meau, (*loc. cit.*, p. 223.) dès l'âge de ſept à huit » ans, que le triton devoit être ſauvé de la ſixte, & je m'en ſuis fait une regle. » Je n'examine point ici s'il a bien ſenti; mais quand cela ſeroit, ſa règle n'exprime qu'un des cas de la ſalvation, & il y en a pluſieurs. Pour éviter toute diſcuſſion, prenons l'accord de petite ſixte majeure. *Re fa ſol ſi* ou *ré mi* ✻ *ſol ſi*, ſe réſout certainement ſur *mi ſol ut*. Voyez dans la *table de la génération harmonique*, col. III & IV. Mais dans quel cas? lors ſeulement que la baſſe *fondamentale* fait un mouvement de quarte en montant; lorſqu'elle deſcend de quinte, tous les ſons reſtent en place, à l'exception du *mi* ✻ qui ſe réſout ſur le *fa*. (Ibidem. Col. III & II.) L'accord *ſol ſi re fa* ſe réſout par un *mouvement fondamental* de quarte aſcendante ſur la ſixte-quarte *ſol ut mi* (*ibid.* col. III & IV.) Par le mouvement de quinte deſcendante, ſur *ſol ut re fa*, (col. III & II.) &c. la marche ou le mouvement de chaque ſon de l'accord du temps foible eſt donc déterminée, non par la forme de l'accord, mais par le mouvement de la baſſe *fondamental*. C'eſt dans ce ſens, & par rapport aux mouvemens de chacune des parties ſupérieures, que j'appelle *fondamental* le *mouvement* de la partie la plus grave, c'eſt-à-dire, de la baſſe *fondamentale*.

Le genre diatonique n'admet que trois mouvemens *fondamentaux*: octave, quinte & quarte. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. II.) Mais un accord a la même ſalvation, ſoit que la baſſe *fondamentale* monte d'octave ou deſcende de quinte.

VI. *Mode fondamental.* L'harmonie d'*ut* I contient l'harmonie d'*ut* II, de *ſol* III, d'*ut* IV, &c.; mais l'harmonie d'*ut* I contient tous les ſons du mode d'*ut* I; celle d'*ut* II, tous les ſons du mode d'*ut* II; celle de *ſol* III, tous les ſons du mode de *ſol* III; donc le mode d'*ut* I contient le mode d'*ut* II, celui de *ſol* III, &c. donc il eſt *fondamental* par rapport à eux. (Voyez *Mode* & *Modulation*.)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FONDEMENT. Il n'y a pas bien long-temps qu'on nommoit *fondement*, la baſſe continue: il exiſte encore des pièces italiennes, gravées, où l'on trouve FONDAMENTO, au lieu de B. C.

(*M. de Caſtillhon.*)

FORCE. *ſ. f.* Qualité du ſon appelée quelquefois *intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le ſon aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'inſtrument ou la voix, (Voyez *Forcer*.) le ſon devient bruit & ceſſe d'être appréciable. (*J. J. Rouſſeau.*)

FORCER. la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon diapaſon ou ſon volume à force d'haleine; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe: cela arrive même aux inſtrumens où l'on *force* l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

(*J. J. Rouſſeau.*)

FORLANE *ſ. f.* Air d'une danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*. (*J. J. Rouſſeau.*)

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le ſon avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'inſtrument beaucoup de ſon: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont

on n'a guères beſoin dans la muſique françoiſe ; car on y chante ordinairement *très-fort*.
(*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau contredit ici ce qu'il a dit aux mots *force* & *forcer*. Comment peut-on *forcer le ſon avec véhémence* ſans le hauſſer ? A-t-il oublié que *toute voix qu'on force perd ſa juſteſſe*. Auſſi n'eſt-ce pas la définition qu'il faut donner du mot *fort*, qui conſiſte ſeulement à donner toute la voix ou tout le ſon d'un inſtrument. (*M. Framery.*)

FORT. *adj.* Temps *fort*. (Voyez *Temps.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

FORTE-PIANO. Subſtantif italien compoſé, & que les muſiciens devroient naturaliſer, comme les peintres ont franciſé celui de *Chiar'oſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renforcer les ſons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours ſur le même ton ; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La muſique, en imitant la variété des accens & des tons, doit donc imiter auſſi les degrés intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix ; & voilà ce qu'indique en général le mot *forte piano*.
(*J. J. Rouſſeau.*)

FORTÉ-PIANO, *inſtrument.* (Voyez *Piano-forte.*)

FOUET. *Coup de fouet.* C'eſt un certain effet, plus fort, plus brillant que tout le reſte, par lequel on cherche à finir un morceau de muſique vocale & inſtrumentale, pour obtenir l'applaudiſſement. C'eſt pour donner le *coup de fouet*, qu'on termine preſque tous les morceaux par un *forte*, & même par un *fortiſſimo* d'orcheſtre. Les *crescendo*, qui ont été longtemps à la mode, mais dont on commence à moins abuſer, n'avoient pas d'autre but. C'étoit auſſi pour donner *le coup de fouet* que les anciens finiſſoient tout par un trille qu'on appeloit *cadence*. Les italiens terminoient auſſi, par la même raiſon tous leurs airs par un point d'orgue. Mais il ne ſont plus guère d'uſage aujourd'hui, excepté dans quelques airs de bravoure ; encore ſont-ils preſque excluſivement conſacrés à ceux qui ont des accompagnemens d'inſtrumens obligés. Il y a tel morceau qu'on ne pourroit terminer par un *coup de fouet*, ſans en détruire entièrement l'expreſſion, comme un ſommeil, & toute eſpèce de chant qui doit finir piano. Ces morceaux n'en feront pas moins applaudis, s'ils ſont d'ailleurs bien faits. D'ailleurs, ce n'eſt pas aux bravos d'un moment que prétend l'homme de génie, mais à une eſtime durable. (*M. Framery.*)

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opera, & qu'on raſſemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être repréſentés ſucceſſivement le même jour, & remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un ſpectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme ſans goût qui puiſſe imaginer un pareil ramaſſis, & qu'un théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Pourquoi ſeroit-ce manquer de goût, que de faire entendre à la ſuite l'un de l'autre trois ou quatre actes d'opera, dont chacun commence & finit, & forme un ſujet diſtinct, comme on fait ſuccéder une petite comédie à une grande, ou à une tragédie ? Pourquoi Rouſſeau, qui s'attache ſi fort à dénigrer les uſages françois quand il en trouve l'occaſion, pour vanter ceux des italiens, ne remarque-t-il pas qu'en Italie, il arrive ſouvent de donner le premier acte d'un opera bouffon, ſuivi du ſecond acte d'un autre opera, & même quelquefois du premier acte, de manière que vous avez pour ſpectacle deux commencemens d'intrigue, qui finiſſent au plus fort de l'imbroglio, ſans offrir aucun dénouement ? C'eſt à propos de cet uſage, très-commun à Rome & ailleurs, que l'on peut dire : *Il n'y a qu'un homme ſans goût, qui puiſſe imaginer un pareil ramaſſis, & qu'un théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter.*
(*M. Framery.*)

FRANCE. (Hiſt. de la muſique en) Grégoire de Tours, Diodore de Sicile, & l'Antiquaire Faucher, prétendent que les Gaulois connoiſſoient déjà la muſique, l'an du monde 2140, & que Bardur leur cinquième roi établit dans la Gaule des écoles publiques de muſique, dont les chefs s'appelèrent Bardes du nom de leur roi.

Ils s'établirent dit-on principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enſeignoient pas ſeulement la jeuneſſe ; mais ils marchoient à la tête des armées, jouant de la harpe, & chantant des hymnes & des cantiques, qui célébroient les hauts faits des anciens héros. (Voyez *Bardes.*)

Dans les combats des Mirmillons, inventés par *Pittacus*, les Gaulois répétoient en chœur les hymnes, ſtances & chanſons, que les muſiciens chantoient pour animer les combattans et pour la gloire des vainqueurs. Strabon. Liv. 4.

La muſique étoit auſſi employée au culte de la religion & aux pompes funèbres. Elle ſervoit à animer les eſclaves des rois, des princes, &c., lorſqu'ils devoient ſe jetter dans le bûcher de leurs maîtres, & à couvrir les cris de ces malheureuſes victimes de l'opinion, ainſi que de celles qu'on ſacrifioit à Saturne, pour le rendre favorable aux manes des morts. Ces coutumes barbares ſubſiſtoient encore du temps de Céſar, & ne furent abolies que lorſqu'il eût fait des Gaules une province romaine.

Les Bardes & les Druides, voyant diminuer leur crédit, abandonnèrent les Gaules & allèrent s'établir

chez d'autres peuples ; on ne trouve plus aucune trace de ce que devint la muſique dans les gaules, depuis le tems de Céſar. On connoit l'académie de Lyon, fondée par Auguſte, & augmentée par Caligula; on ſait les prix qui y étoient décernés, & les peines infligées aux téméraires qui ſe préſentoient ſans ſuccès à ces concours; mais parmi les ſciences & les arts qu'on y cultivoit, il n'eſt point dit qu'il fût queſtion de la muſique.

Fauchet nous apprend qu'en 417, Pharamond, regarde comme notre premier roi, fut proclamé à la tête de ſon armée au ſon de tous les inſtrumens militaires. Grégoire de Tours, liv. 2., rapporte que Clovis fut baptiſé dans l'égliſe de Rheims, & qu'il y eut une muſique digne de la grandeur du ſujet; elle cauſa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric roi des Oſtrogots, il y eût un article qui obligeoit ce prince à lui envoyer un bon joueur de guitarre, avec un corps de muſiciens d'Italie.

Cherebert roi de Paris, avoit une ſi forte paſſion pour la chaſſe, qu'Ingobergе ſon épouſe eût recours aux charmes de la muſique, pour l'engager à chaſſer moins ſouvent. Elle établit dans ſon palais des fêtes paſtorales & galantes, dans leſquelles deux de ſes filles d'honneur, *Merofléde* & *Marcouefe* jouoient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal. Le roi les trouva ſi charmantes, qu'il les épouſa l'une après l'autre.

Dagobert entendit à l'abbaye de Romilly, chanter une religieuſe dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le couvent pour la voir, en devint amoureux, & l'épouſa. Elle ſe nommoit *Nantilde*: on l'a miſe aux rangs des ſaintes.

Chilperic voulut ajouter quatre lettres à l'alphabet, pour faciliter dit-on, les rimes de la langue françoiſe & adoucir le chant : il étoit grand muſicien & bon poëte. Il eut mieux fait d'être un grand prince & un bon roi.

Dans ces premiers tems de notre monarchie, les combats en champ-clos ſe faiſoient au ſon des inſtrumens guerriers, qui animoient les combattans.

Ce fut ſous le règne de Pepin, que l'on vit pour la première fois un orgue en France; il étoit envoyé de Conſtantinople par l'empereur Conſtantin Copronyme. Ce roi fut auſſi le premier qui établit une eſpèce de corps de muſique pour ſa chapelle, ſous un maître de muſique ou menéſtrel.

Charlemagne qui réunit l'empire d'Occident au royaume de France, étant allé faire ſon entrée à Rome, y mena ſes muſiciens. Son maître de muſique voulut faire chanter la meſſe ſuivant l'uſage Ambroſien, & ſe prit de querelle avec celui du Pape, qui avoit adopté le chant de St. Grégoire. Grace au reſpect que l'on portoit à l'empereur, le muſicien françois eut la préférence; mais Charles, ayant appris enſuite le ſujet de la diſpute, renvoya en France ſon maître de chapelle; il y revint lui-même avec un corps de muſiciens italiens, à la tête deſquels étoient deux chantres fameux, *Théodoré* & *Benoît*. Charles en envoya la moitié à Metz & l'autre à Soiſſons, pour y établir le chant Grégorien; ce qui, diſent les hiſtoriens, déplut fort aux François.

Cet empereur jeta les premiers fondemens de l'univerſité de Paris. L'émulation qui en réſulta parmi ceux qui avoient quelque teinture des ſciences, de la poéſie & de la muſique, fit naître une ſociété de muſiciens gouvernés par des princes, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela, les uns *Trouvères* ou *Romanciers*, qui compoſoient les romans en rimes, les autres, *Menéſtrels* & *Chanterres*, qui compoſoient & chantoient les airs, les troiſièmes étoient les *Jongleurs* ou joueurs d'inſtrumens qui accompagnoient les voix avec la harpe ou guitare, la vielle & la viole avec l'archet.

Ils alloient en troupe dans les cours des grands ſeigneurs, aux noces, aux fêtes publiques, chantant des romances, des hymnes, ou des morceaux qu'ils compoſoient ſuivant les circonſtances, faiſant partout bonne chère & gagnant beaucoup d'argent. Ils furent fort en vogue au retour des guerres des croiſades, & compoſèrent à la louange des princes guerriers un grand nombre de romances, où l'invention n'étoit pas épargnée, & qui n'en étoient que mieux payées. Souvent, comme par honneur, les grands leur donnoient juſqu'à leurs robes, dont ils avoient grand ſoin de ſe parer, pour faire voir au peuple l'eſtime qu'on faiſoit d'eux.

Louis le Débonnaire, que Voltaire affecte avec raiſon de nommer toujours Louis le foible, n'hérita point des qualités héroïques de ſon père, mais il fut ſans doute comme lui ſenſible aux charmes de la muſique. Théodulphe, évêque d'Orléans, condamné à une priſon perpétuelle, pour être entré dans la conſpiration de Bernard, fils de Pepin, compoſa dans ſa priſon les paroles & le chant d'une hymne. L'empereur, paſſant près de ſa priſon, lorſqu'il la chantoit, fut ſi frappé de la beauté de ſa voix, & ſi touché de ſa douleur, qu'il le fit mettre en liberté.

On ne ſait ſi Charles le Gros aimoit la muſique par goût; mais il dut l'aimer par reconnoiſſance. Ayant été dépoſé, il fut tellement abandonné des grands & du peuple, que ſans ſon maître de muſique, qui prit ſoin de lui, il n'auroit trouvé *ni à manger*, *ni à coucher*.

Louis d'Outremer étant à Tours, vers l'an 940, ſe moqua de Foulques II, comte d'Anjou qui, placé dans le chœur avec les chanoines, chantoit l'office comme eux. Le comte piqué écrivit le lendemain

demain au roi : *Sachez, ſire, qu'un roi ſans muſique n'eſt qu'un âne couronné.*

Les François ont eu de tout temps un grand attachement pour la muſique de leur pays. Cependant le roi Pepin avoit fait une étude particulière des chants de l'égliſe romaine. Son fils Charlemagne eut, comme on vient de le dire, des maîtres romains pour l'apprendre, & en établit des écoles dans toutes les parties de ſon empire. L'attention que donnèrent les François à la culture de cet art, dans le Xe. ſiècle, feroit croire qu'ils le regardoient comme le plus néceſſaire des arts libéraux, & qu'ils l'avoient porté à un point de perfection qu'il n'eſt pas maintenant aiſé de découvrir. En effet, les traités écrits ſur ce ſujet dans le ſiècle précédent, ſont innombrables, & les auteurs du Xe. ſiècle & du ſuivant parlent rarement des talens d'un homme de lettres, ſans y comprendre, comme un complément honorable, ſes progrès dans la muſique. Il y avoit peu d'écoles où on ne l'enſeignât, & les plus grands maîtres, tels que Remi d'Auxerre, Hubald de S. Amand, Eudes de Cluni, Gerbert le Scholaſtique, &c. apprenoient la muſique avec le même ſoin que les plus ſublimes ſciences.

Il ſeroit à déſirer que quelque juge conſommé dans la muſique & dans la connoiſſance des antiquités, dont l'autorité fût irréculable, pût nous apprendre une fois, avec candeur, quelle étoit l'excellence de cette muſique qui étoit dans une ſi haute eſtime, & que l'on cultivoit avec tant d'ardeur. Les auteurs de l'*Hiſtoire littéraire de la France*, ont peine à ſe perſuader que tant de ſoins & d'études n'euſſent pour but que le *plain-chant*. Ils penſent que les anciens auteurs qui parlent du chant de l'égliſe & de l'autre muſique, ne les confondent jamais, & que ce qu'ils diſent de l'un ne convient point du tout à l'autre; ils ſuppoſent enfin, que puiſqu'au temps de Charlemagne, où le plain-chant de l'égliſe gallicane fut changé pour celui de l'égliſe romaine, il n'eſt fait aucune mention de l'autre muſique, elle reſta ſans doute la même qu'auparavant. (*Tom.* VI.)

On peut leur répondre que les vénérables perſonnages dont ils parlent, avoient trop ſérieuſement renoncé aux vanités du monde pour étudier & enſeigner les chants légers & populaires, qu'ils regardoient comme profanes, & qui captivoient la multitude. La difficulté d'entendre les propriétés particulières de chaque mode, & d'apprendre les chants nombreux de l'antiphonaire, pour les dimanches, pour les jours ordinaires, & pour toutes les fêtes de l'année, ſuffiſoit pour remplir tout le temps que de pieux eccléſiaſtiques pouvoient prendre ſur de plus ſérieuſes occupations.

Il eſt prouvé d'ailleurs, par les titres même des manuſcrits de ce temps-là, qu'on ne faiſoit aucune diſtinction entre le mot *muſique* & le mot *plain-chant*. Quoiqu'on n'y donne d'autres règles que celles des modes eccléſiaſtiques, tous cependant ſont intitulés traités ſur la muſique : les autres chants étoient entièrement conſacrés à des ſujets profanes, & ne pénétroient point dans l'égliſe. Ils n'avoient pour guides que la routine, & ne formoient pas même une branche de l'art muſical. La langue françoiſe encore dans ſon enfance, n'étoit qu'un jargon informe, mêlé d'ancien gaulois, de celtique & de latin corrompu. Le peuple chantoit cependant, & même les gens du monde, mais c'étoit des chanſons & non de la muſique. (Voyez *Chanſons.*)

Ce ne fut que long-temps après qu'on s'aviſa d'un genre bâtarde, où des eſpèces de récits en vers françois étoient mêlés aux paroles latines du rituel. Mais comme pendant pluſieurs ſiècles le plain-chant de l'égliſe fut la ſeule muſique reconnue pour telle, & le ſeul objet des travaux de nos anciens maîtres, ſuivons-les d'abord dans leurs recherches, & voyons ce que chacun d'eux fit pour l'avancement & la perfection de l'art.

Depuis le temps de Charlemagne, où le chant romain fut pour la première fois établi en France, juſqu'à celui de *Guido*, ou Guy d'Arezzo, c'eſt-à-dire, du huitième au onzième ſiècle, pluſieurs muſiciens eccléſiaſtiques s'y diſtinguèrent. J'en ai déja nommé pluſieurs.

Remi, moine de S. Germain d'Auxerre, le plus ſavant perſonnage de l'égliſe latine à la fin du neuvième ſiècle, a laiſſé un commentaire ſur le traité de muſique de Martianus Capella, qui ſe trouve parmi les manuſcrits de la bibliothèque du roi; il tenoit ſa ſcience muſicale d'Héric, diſciple de Rabanus & d'Hayman d'Halberſtadt, qui avoit converſé avec les chanteurs romains envoyés en France par le pape Adrien.

Hubald, Huchald ou Hugbald, moine de Saint Amand en Flandres, qui précéda Guido de plus de cent ans, étoit contemporain & diſciple de ce Remi. Il eſt l'auteur d'un traité ſur la muſique, intitulé : *Enchiridion muſicæ.* (Manuſcrit de la bibliothèque du roi, n°. 7202.) On trouve dans cet ouvrage une eſpèce de gamme, ou une manière de noter les différens ſons de l'échelle, entièrement différente de celle de ſes prédéceſſeurs; mais qui fut enſuite, ainſi que toutes les autres, entièrement effacée de la connoiſſance & même du ſouvenir des hommes, par la méthode de Guido. Cependant les groſſiers eſſais d'un chant accompagné de quelques conſonnances, qui ſe trouvent dans ce traité, ſont aſſez curieux, & prouvent clairement que Guido, loin d'inventer le contre-point, contribua peu à l'avancement de cette partie de l'art, quelque informe qu'elle fût avant lui.

Hubald mit toute la force de ſes *diaphoniques* ou de ſon harmonie dans les quartes & les quintes. Il en cite des exemples capables, ſelon le ſavant

abbé de S. Blaiſe (1), non-ſeulement d'offenſer l'oreille, mais d'agacer les dents. Le bon moine cependant ſe complait dans cette belle ſuite d'accords. Si à ces deux parties, dit-il, on en ajoute deux autres, à l'octave des premieres, l'harmonie ſera complete; & il donne de la meilleure foi du monde l'exemple de ce ſurcroit de cacophonie.

Il devient plus hardi par degrés : il haſarde, en paſſant, une ſeconde & une tierce; mais ce n'eſt que pour revenir à ſes conſonnances chéries, qui ſont les quartes. En tâtonnant ainſi, il parvient à propoſer cette queſtion : « Juſqu'à quel degré la mélodie principale peut-elle s'élever au-deſſus du chant qui » l'accompagne, ou de l'*organum* (Voyez *Organum*)? » Et il donne cette déciſion très-hardie pour ſon temps, & qui ſert encore de règle dans le nôtre : « Tandis » qu'une voix demeure ſur le même ton, l'autre » peut parcourir tous les degrés qu'elle veut. »

L'auteur de ces ſinguliers eſſais étoit non-ſeulement muſicien, mais poëte. Il donna de grandes preuves ſinon de génie, au moins de patience, en ſe propoſant dans ſes vers des difficultés plus fortes que celles qu'avoient imaginées tous les lippo grammatiſtes de l'antiquité. Ceux-ci ſe contentoient d'exiler de tout un poëme une lettre de l'alphabet; mais notre déterminé moine compoſa trois cents vers à la louange des têtes chauves, qu'il adreſſa à l'empereur Charles le Chauve, & dans leſquels il obligea la lettre C de paroître à la tête de chaque mot, comme lettre initiale du nom de ſon maître, & de celui de l'infirmité de cet empereur, *Carolus calvus*.

Carmina Clariſonæ Calvis Cantate Camœnæ, &c.

Depuis Hubald juſqu'au temps de Guido, l'on ne trouve aucun écrivain diſtingué ſur l'art muſical, dont il ſe ſoit conſervé quelque ouvrage, excepté Eudes, abbé de Cluni, en Bourgogne, que Mabillon met à la tête de la littérature & des beaux arts au commencement du Xe. ſiècle. Il étudia ſous S. Remi, à Paris, & s'appliqua ſur-tout à la muſique avec tant de ſuccès, qu'il fut regardé comme le plus ſavant muſicien de ſon temps. Il fit trois différens voyages à Rome (2), où il acquit ſans doute une parfaite connoiſſance du chant grégorien, & où il fut initié dans tous les rafinemens de l'art, qui étoient alors pratiqués dans l'égliſe de S. Pierre & à la chapelle pontificale.

Quelques-unes de ſes hymnes & de ſes antiennes ſe conſervent encore dans l'égliſe romaine, & la bibliothèque du roi poſsède un traité de lui ſur la muſique, inſéré dans deux recueils différens des traités manuſcrits. Dans l'un, il eſt ſous ce titre : *Dialogus de muſica*, & dans l'autre ſous celui-ci : *Odonis abbatis enchiridion de muſicâ*. Il eſt en dialogue, & Guido lui-même, le cite avec reſpect. La tablature & les notes dont ſe ſert l'abbé de Cluni, reſſemblent beaucoup à celles d'Hubald, ainſi que ſes eſſais de contrepoint. C'eſt qu'ils étoient non-ſeulement contemporains & amis, mais tous les deux élèves du même maître. Eudes étoit cependant beaucoup plus jeune & ſurvécut douze ans à ſon ami; Hubald mourut en 930, à près de 90 ans, Eudes en 942, âgé de ſoixante-quatre.

On a déja vu (article *Contrepoint.*) que l'harmonie de ces deux moines, toute miſérable & dégoûtante qu'elle peut nous paroître, n'offenſoit point Guy d'Arezzo. Au contraire, il recommande, dans ſon *Micrologus*, la ſucceſſion régulière des quartes, préferablement à toute autre conſonnance. Il n'y eut donc entre le temps où Hubald vivoit en France, & celui où Guido floriſſoit en Italie, c'eſt-à-dire, pendant plus de cent ans, aucun progrès ſenſible dans l'art du contrepoint.

Il eſt vraiſemblable que les inventions d'Hubald ne ſortirent jamais de ſon couvent, ou que tout au plus elles ſe répandirent dans ſon diocèſe. De même que les créations de tous les hommes de génie, dont la vue extenſive anticipe ſur les découvertes futures, les ſiennes ne furent ſans doute ni adoptées ni miſes en pratique pendant ſa vie. L'idée qu'il avoit eue qu'une voix peut errer à ſon gré dans toute l'étendue de l'échelle, pendant que l'autre reſte fixe, prouve qu'il avoit ce génie & cette vue pénétrante, qui ſans égard pour les règles alors reçues, perçoit à travers la miſérable pratique de ſon temps. Cette idée eſt la ſource de nos *points d'orgue* ou *pédales*, & de cette harmonie multiple qui ſe pratique ſur une tenne ou ſur une ſeule note de baſſe : il avoit donc au moins ſuggéré ou preſſenti le principe de ce que l'harmonie moderne a de plus hardi.

Gerbert, archevêque de Rheims, enſuite de Ravenne, & enfin élu pape en 999, ſous le nom de Sylveſtre II, avoit compoſé un poëme didactique, intitulé *Ars muſica*, qui ſe trouve dans une collection de manuſcrits, à Oxford. Il eſt compoſé en latin monachal & en lignes rimées; en voici le début :

Ars eſt Jam utiliſſima
A philoſophis compoſita.
Ars eſt vocata muſica,
Cantûs totûs domina, &c.

on y trouve cette preuve, que Guy d'Arezzo ne fut pas le premier à caractériſer par le gamma des Grecs, le ſon le plus bas de l'échelle :

Gamma in primis poſita
Quibuſdam eſt incognita :
Nam Γ. Græcum nomine
Non inveniturſin A. B. C.

Gerbert ne ceſſa point de cultiver la muſique; il la

(1) *De Muſica eccleſ.*, t. I.

(2) En 936, 38 & 42.

regardoit comme le ſecond des beaux arts; & il s'y étoit fait ſans doute une haute réputation, puiſque des auteurs du XIIe. ſiècle le nommèrent Gerbert le *muſicien*.

La plus ancienne preuve que l'abbé le Beuf, auteur de l'excellent *traité hiſtorique ſur le chant eccléſiaſtique*, ait pu trouver de l'admiſſion d'une ſorte de contrepoint ou d'*organiſation*, (Voyez *Organiſer*.) dans le rituel françois, eſt un décret d'Eudal de Sully, évêque de Paris, donné l'an 1198, lequel ordonne que les répons des premières vêpres de la circonciſion & le *benedicamus* ſoient chantés à trois, à quatre, ou au moins à deux parties, in *triplo*. vel *quadruplo*, vel *organo*; les 3e. & 6e. répons des ſecondes vêpres, à deux, trois ou quatre, in *organo*, vel in *triplo*, vel *quadruplo*; & la meſſe, les répons du graduel & l'*alleluia* in *triplo*, vel *quadruplo*.

L'*Organum*, comme on le dira au mot *organiſer*, étoit pris, dans ſa ſignification exacte, pour un chant à deux parties. Quant à ce *duplum* & ce *quadruplum*, ce n'étoit qu'une ou deux autres parties chantant à à l'octave des premières; & l'on peut voir au même mot, que quoi qu'en Italie & ailleurs on organisât alors par quartes & par quintes dans le cours de la mélodie, on ne faiſoit en France que placer à la fin des phraſes du chant une tierce ſur l'avant-dernière note. Les efforts d'Hubald & d'Eudes pour étendre les limites de l'art, étoient donc perdus pour leurs contemporains, & même pour les âges ſuivans. Les eſſais d'harmonie qu'ils avoient faits reſtèrent enſevelis dans leurs cloîtres, & toute la ſcience harmonique fut bornée à une miſérable tierce.

Cet uſage ſe ſoutint long-temps en France, où en général, ſi l'on a eu l'humeur changeante, ce n'a pas été pour la muſique. Ce ne fut que vers le milieu du XIIIe. ſiècle que l'invention des diverſes valeurs de notes fit naître un meilleur genre de contrepoint. Avant cette importante époque, on avoit cependant découvert que les tierces pouvoient être employées avec ſuccès dans d'autres occaſions que pour embellir la terminaiſon du chant; & même que deux voix pouvoient ſe ſuivre ainſi pendant toute la mélodie. On en voit un exemple dans un manuſcrit du XIIIe. ſiècle, qui eſt à la cathédrale de Sens. Le *Credo* y eſt noté à deux parties; la plus baſſe eſt le chant grégorien, & la partie ſupérieure eſt en tierces, en quintes & en octaves ou uniſſons; mais on n'y voit point de quartes.

Il n'étoit pas alors permis d'écrire le diſcant dans les miſſels ni graduels, excepté pour ſervir de leçon & d'exercice aux enfans; c'eſt ce que le célèbre Gerſon, chancelier de l'égliſe & univerſité de Paris, rapporte dans l'extrait qu'il fut chargé de faire en 1408, des règlemens du XIIIe. ſiècle concernant la muſique. — *Nec debet in cantu notulato regulariter immiſceri diſcantus, pueris exceptis, propter exercitationem ſuam.* Il dit plus: il nous apprend que le déchant ou diſcant, n'étoit permis qu'aux enfans de chœur, dans l'égliſe de Paris, & qu'il étoit défendu aux hommes après la mutation de la voix. *In eccleſia noſtra diſcantus non eſt in uſu, ſed per ſtatuta prohibitus, ſaltèm quoad voces quæ mutatæ dicuntur.*

Mais dans les ſiècles ſuivans l'art commença enfin à ſortir de cet état d'enfance. Jean de Muris ou de Meurs, ſelon les uns docteur de ſorbonne, chanoine ou chantre de l'égliſe de Paris, ſelon d'autres mathématicien & philoſophe, compoſa pluſieurs traités où l'on trouve raſſemblées preſque toutes les connoiſſances muſicales qu'on pouvoit avoir alors, & qui ſont par cela même des monumens auſſi précieux pour nous, à l'époque où il vivoit, que le ſont pour l'Italie & pour l'art en général, les écrits de Guy d'Arezzo au onzième ſiècle. Il eut de commun avec Guy, qu'ayant raſſemblé en corps de doctrine ce qui avoit été inventé avant lui, il paſſa quelquefois un peu légèrement pour inventeur; c'eſt ainſi qu'on lui attribue l'invention des différentes valeurs de notes qu'il attribue lui-même à Francon; (Voyez *Valeur des notes*.) mais il paroît du moins qu'il en perfectionna l'uſage dans le chant meſuré, & qu'il ajouta même la *minime* aux autres valeurs, puiſqu'elle ne ſe trouve pas dans les écrits de Francon, où ſe trouvent toutes les autres.

On dit que Jean de Muris étoit natif de Meurs en Normandie; il eſt vrai qu'on ne trouve ſur aucune carte, ni dans aucun livre de géographie, aucune ville de ce nom dans cette province; mais nous avons Meur en Touraine, & Meurs en Anjou, & peu nous importe dans lequel de ces bourgs il ſoit né, pourvu qu'il ſoit reconnu pour François plus juſtement que ce même Francon, que nous nous ſommes obſtinés long-temps à nommer Francon de Paris, quoiqu'il fût né à Cologne.

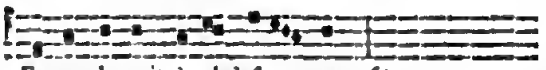
On peut voir à l'article *Contrepoint*, que du temps de Jean de Muris, l'harmonie s'étoit déja bien perfectionnée en France, ou peut-être qu'il la perfectionna lui même, qu'il en expliqua les règles avec plus de méthode & de clarté qu'on n'avoit fait avant lui; & dans les exemples qu'il allègue, il ſe trouve peu de paſſages qui ne ſoient encore employés dans notre harmonie.

Pluſieurs anciens auteurs, & ſur-tout des auteurs anglois, parlent d'un *Philippus de Vitriaco*, qu'ils diſent être d'Auvergne, mais qui doit être le même que Philippe de Vitry, évêque de Meaux, mort en 1361. Ce prélat, ſelon Jean de Vinette, écrivain du XIVe. ſiècle, fut célèbre par ſes ouvrages en latin & en François, & par ſon habileté dans la muſique eccléſiaſtique. Du Pleſſis, dans ſon hiſtoire de Meaux, dit qu'il s'appliqua à la muſique & à la poëſie avec tant de ſuccès, qu'il peut être mis au premier rang de ces deux arts, pour le temps où il vivoit. On peut reconnoître là ce *Philippus de Vitriaco*, dont on

conſerve au Vatican un manuſcrit de l'art du contre-point (1), & qui fut regardé comme un des plus grands muſiciens de ſon ſiècle. Il paſſa pour avoir inventé la *Minime*, attribuée auſſi à Jean de Muris; il compoſa de la muſique d'égliſe, & ſur-tout des motets, genre alors nouveau, & différent de ce qu'il eſt aujourd'hui. (Voyez *Motet.*) Il n'en reſte aucun fragment; & ſi l'on en retrouvoit, ils ſeroient ſans doute auſſi difficiles à déchiffrer, que peu agréables à entendre.

Cependant la langue françoiſe commençoit à faire quelques progrès, & l'uſage s'introduiſoit, non-ſeulement à Paris, mais dans les provinces, de chanter dans certaines ſolennités des hymnes & des cantiques mêlés de latin & de ce françois naiſſant. Carpentier, continuateur de Ducange, dit qu'à la fête de S. Etienne, on chantoit à Aix en Provence, l'épître de ce ſaint, moitié en françois & moitié en latin, & qu'on appeloit ce ſingulier mélange, *les plaints de S. Eſtève.* La même coutume exiſtoit à Rheims; & dans les règlemens donnés à Soiſſons en 1097, par l'évêque Nivelon, il eſt ordonné à trois ſous-diacres, revêtus des ornemens ſacrés, de chanter *Entendez tuit à c'eſt ſermon*, qui ſont les premiers mots de la paraphraſe françoiſe de l'épître de ce S. Etienne ou Eſtève.

Voici le premier vers de cette épître, trouvée par l'abbé le Beuf, à Amiens.



En-ten-dez tuit à cheſt-ſar- mon, &c.

on peut voir tout le commencement de ce morceau curieux, en notes modernes. (*fig. de muſ. pl.* 158.)

Selon l'abbé le Beuf, pendant le IXe. ſiècle, l'uſage commun dans toutes les égliſes de France, étoit de lire pendant la meſſe les actes des ſaints en latin, que le plus grand nombre des gens même du peuple entendoit encore; & ce fut lorſque l'intelligence du latin devint plus rare qu'on y ſubſtitua des hymnes & des cantiques en langue vulgaire.

Ceux de ces chants qui ſe ſont conſervés, comparés au ſimple plain-chant, ſont très-fleuris, ou ſi l'on veut très-figurés. Pluſieurs notes y paſſent ſouvent ſur une ſeule ſyllabe, & l'on y voit la plupart des ornemens qui ſemblent avoir été en faveur pendant le XIIIe. ſiècle, dans la muſique profane. Le deſſein de ceux qui les établirent dans quelques égliſes de France, fut ſans doute, comme le penſe le même auteur, de diſtinguer certaines ſolennités, par les ornemens & les grâces qu'on s'efforçoit d'y mettre, comme on en diſtinguoit d'autres en exécutant quelques parties du ſervice en contrepoint ou en faux-bourdon.

(1) *Ars contrapuncti ſecundum Joannem, de Vitriaco*, manuſ., Vat. 5321.

La muſique profane ainſi que celle d'égliſe, commençoit alors à être écrite & chantée à pluſieurs parties, & les règles de l'harmonie à être généralement connues & pratiquées. La preuve en eſt dans un manuſcrit trouvé par l'abbé le Beuf, à la bibliothèque des carmes de Paris, dont il rendit compte en 1746, à l'académie des inſcriptions, & dont le comte de Caylus trouva l'année ſuivante une double copie à la bibliothèque du roi.

L'auteur eſt Guillaume de Machau, poëte & muſicien, qui floriſſoit vers le milieu du XIVe. ſiècle, & mourut en 1370. Ce manuſcrit contient deux volumes de poëmes françois & latins, ſur-tout un grand nombre de *lays*, *virelays*, *ballades & rondeaux*, ſur différens ſujets; tous ſont mis en muſique, les uns pour une voix ſeule, les autres à trois & à quatre parties, *triplum*, *tenor*, *contratenor*, & une quatrième partie ſans titre. Les poëmes latins conſiſtent principalement en *motets*, & ſont preſque tous à voix ſeule; mais dans le ſecond volume le chant ordinaire de toute la meſſe, & même le *credo*, eſt écrit à quatre parties. On croit que cette meſſe fut chantée au couronnement de Charles V, en 1364.

Pendant le XVe. & le XVIe. ſiècles, les progrès des François dans les arts, & ſur-tout dans la muſique, furent d'une extrême lenteur. Sous le règne même de François Ier., on ne trouve point à beaucoup près autant de muſiciens célèbres en France, qu'on en trouve à la même époque en Italie, en Allemagne, en Angleterre, & dans les Pays-Bas. La plupart de ceux qui ſe diſtinguèrent alors en France, n'étoient point françois. Orlande Laſſus étoit natif de Mons, & Claude le jeune de Valenciennes, qui n'étoit point alors à la France: tous deux appartiennent donc à l'école flamande, & ce n'eſt que par politeſſe qu'on les a reconnus pour être de la nôtre.

Joſquin Deſprés, qui eut tant de célébrité à la cour de Louis XII, étoit de la même école. (Voyez *Flandres.*) Il ne doit pas être indifférent pour les muſiciens françois, d'apprendre que le meilleur de nos rois, non-ſeulement prenoit un grand plaiſir à entendre de la muſique, mais qu'ayant reçu de la nature une voix ſi foible & en même temps ſi peu flexible, qu'il n'avoit jamais pu parvenir à chanter un air, il eut la patience de chercher à vaincre ce défaut naturel. C'eſt une particularité peu connue, qu'il eſt tout ſimple de ne pas trouver dans l'hiſtoire de France, mais qui manqueroit à l'hiſtoire de la muſique.

Joſquin, que Louis avoit fait maître de ſa chapelle, avoit répandu à la cour le goût de ſon art. Il étoit du bon air de chanter dans ſes motets: le roi regrettoit que la foibleſſe & la dureté de ſa voix l'empêchaſſent d'en faire autant; d'autres diſent qu'il défia Joſquin de faire un morceau de muſique dans lequel il lui fût poſſible de remplir une partie. Joſquin obéit à cette prière royale, ou ſi l'on veut accepta

Digitized by Google

le défi. Il compoſa un canon à deux voix, auquel il ajouta deux autres parties, dont l'une n'avoit autre choſe à faire que de ſoutenir un ſimple ſon, & l'autre, que de paſſer alternativement de la note du ton à ſa quinte. Il donna le choix de ces deux parties au roi, qui eut la modeſtie de s'en tenir à la première; encore lui fallut-il de l'étude pour qu'il pût ſoutenir ſans détonner cette note ainſi prolongée. Il en vint à bout après quelques leçons, & parvint enfin à faire ſa partie dans un canon, en dépit de la nature, qui n'avoit jamais eu deſſein d'en faire un chanteur. Ce canon eſt imprimé dans l'*harmonie univerſelle* du P. Merſenne, & dans le *decachordon* de Glareanus.

Antoine Brumel, contemporain de Joſquin, & comme lui diſciple du célebre flamand Okenheim, eſt le plus ancien compoſiteur de l'école françoiſe dont on puiſſe citer quelques morceaux de contrepoint. Il ne paroît pas avoir eu beaucoup d'invention; mais en général ſon harmonie eſt pure, ſon chant & ſa manière de noter plus clairs & plus ſimples qu'ils ne l'étoient d'ordinaire à cette époque. Glareanus paroît l'avoir bien caractériſé, en diſant que c'étoit un habile contrepointiſte, mais qu'il avoit plus d'art & de ſavoir que de génie.

Ce n'eſt pas ſeulement de compoſiteurs que la France manqua dans ce ſiècle, elle eut auſſi moins d'auteurs qui écriviſſent ſur la théorie de l'art, que les autres nations de l'europe. A peine a-t-on retrouvé le titre de quelques ouvrages qui ſe ſont perdus, ſans doute parce qu'ils ne méritoient pas d'être conſervés.

Cet oubli, ce ſilence de la muſique, doit être principalement attribué au malheur des temps. Depuis la mort de François Ier., juſqu'à l'entière extinction de la ligue ſous Henri IV, le royaume ne jouit pas un inſtant de cette paix intérieure, de cette tranquillité domeſtique, néceſſaires à la culture des beaux arts. Durant cette période malheureuſe, la haine invétérée de l'Eſpagne, l'implacable fureur de la ſuperſtition & du fanatiſme qui enveloppèrent la nation dans une guerre civile de quarante années, durent oppoſer un obſtacle invincible aux progrès & même à l'uſage de la muſique.

L'un des ſeuls muſiciens dont le règne de François Ier. puiſſe ſe glorifier, eſt *Clément Janequin*. On a de lui un ouvrage ſinguiier, intitulé *la Bataille ou défaite des Suiſſes à la journée de Marignan*, à quatre parties. On y voit tous les termes militaires dont on ſe ſervoit alors dans un combat; l'imitation des canons, des trompettes, des fifres, des tambours & du cliquetis des armes: tout cela eſt décrit en vieux françois & quelquefois imité dans la muſique, qui eſt toute vocale. Le nom & les ouvrages de Janequin avoient pénétré en Italie. Voyez Zarlino, Doni, P. Pontio, Zacconi. Il publia en 1544 un recueil intitulé: *Inventions muſicales* à quatre & cinq parties.

Certon, maître des enfans de chœur de la ſainte chapelle à Paris, publia en 1546, 31 pſeaumes de David, mis en muſique à quatre parties. Dans un recueil de motets, qui parut à Veniſe deux ans auparavant, on en trouve un de Certon, auquel M. Burney ne craint point de donner le titre d'admirable. Les paroles ſont *diligebat autèm eum Jeſus*. Dans ce motet qui eſt à cinq parties, le *tenor* ne chante point les mêmes paroles que les quatre autres; mais il adreſſe conſtamment une prière à S. Jean, par un trait de mélodie ſimple, ou de plain-chant, répété ſur la note du ton & ſur la quinte, après un repos de deux barres, depuis le commencement du morceau juſqu'à la fin.

A peu près dans le même temps, Didier Lupi mit en muſique des *chanſons ſpirituelles*; Guillaume Bellen, des *cantiques* à quatre parties; Philibert jambe de fer, les *pſeaumes de Marot*; Pierre Santerne, tous les pſeaumes, & Noë Faignent des chanſons, des motets & des madrigaux à trois parties. Jean d'Etrée, hautbois au ſervice de Charles IX, publia quatre livres de *danſeries*, contenant *les chants des bra.les communs, gais, de Champagne, de Bourgogne, de Poitou, d'Ecoſſe, de Malthe, des ſabots, de la guerre, & autres gaillardes, ballets, volres, baſſes-danſes, hauberrois, allemandes*. C'étoient ſans doute des airs populaires, connus dans ces différens pays, mais qu'il nota le premier, & qui avoient été juſqu'alors appris d'oreille, & joués de mémoire. Le nom de *Creſpel* paroît auſſi dans les meilleures collections de motets & de chanſons, publiées vers le milieu de ce ſiècle. Quelques-uns de ſes morceaux prouvent en lui une connoiſſance approfondie de toutes les recherches du contrepoint.

Ronſard, dont l'éclat poëtique s'étendit ſur les quatre règnes de Henri II, François II, Charles IX & Henri III, aimoit beaucoup la muſique & chantoit agréablement. Ses poéſies furent miſes en muſique de ſon vivant, ſur-tout par Antoine Bertrand, qui les publia en 1578, à quatre parties, & par François Regnard, à quatre & à cinq parties, l'année ſuivante. On ſait qu'il mourut en 1585, que ſa pompe funèbre fut des plus magnifiques; que le cardinal du Perron prononça ſon oraiſon funèbre, & que l'affluence des premiers perſonnages de l'etat y fut telle, que le cardinal de Bourbon & pluſieurs autres princes & nobles furent obligés de ſe retirer ſans avoir pu percer la foule. Le ſervice fut chanté *en muſique nombrée*, compoſée exprès, à pluſieurs parties, & en contrepoint *fleuri*, accompagné d'inſtrumens, au lieu de plain-chant. Cette muſique fut exécutée par les meilleurs chanteurs de France, ce qui n'eſt peut-être pas beaucoup dire. Ceux de la chapelle royale y figurèrent, du commandement exprès du roi; cela prouve au moins ſon intention d'honorer un poëte qui avoit honoré la France. Jean Antoine Baïf mit en muſique ſes propres poëſies; & cette muſique n'étoit point une ſimple mélodie, telle qu'on pouvoit l'attendre d'un homme de lettres

& d'un amateur, elle étoit écrite à plusieurs parties & en contrepoint régulier. Il en publia deux recueils, l'un de douze hymnes ou chansons spirituelles, & l'autre de chansons dont les paroles & la musique étoient de lui. Il les fit souvent exécuter dans un concert ou académie de musique qu'il avoit établi chez lui, à Paris, dans le fauxbourg S. Marcel, & où assistèrent souvent Charles IX, Henri III & les principaux seigneurs de leur cour.

Charles IX, dont le nom & le règne sont justement en horreur à tous les François, fut passionné pour la musique, comme Ptolémée Auletes, Néron, Henri VIII & d'autres princes dont elle ne put adoucir & humaniser le cœur. Il protégea un grand nombre de musiciens, principalement François Corteley, son organiste & son valet de chambre; Adrien le Roi, joueur de luth, & le chanteur Etienne, beaux-frères, l'un & l'autre de Ballard, premier imprimeur de musique en France. Antoine Subtet, surnommé Cardot, fut tellement en faveur auprès de ce roi, que de simple chantre il le fit évêque de Montpellier. Il favorisa aussi Granier, qui composa des hymnes, des proses, des cantiques & des chansons, dont il dédia quelques recueils à la reine Marguerite, sœur de Charles IX.

Le P. Mersenne, dans son *harmonie universelle*, donne une description curieuse d'une viole assez grande pour contenir de jeunes pages, qui chantoient le dessus d'un air, tandis que celui qui jouoit la partie de basse sur la viole, chantoit celle de tenor ou taille, ce qui formoit un concert complet à trois parties, tel que Granier & d'autres en exécutoient souvent en présence de la reine Marguerite.

Le plus célèbre des musiciens françois sous ce règne à jamais odieux, fut le malheureux Claude *Goudimel*, massacré à Lyon en 1572 avec les autres protestans. A proprement parler, il n'étoit pas François, puisqu'il étoit né en Franche-Comté, & que cette province ne fut réunie à la France que près de cent ans après sa mort; mais c'est en France qu'il testa presque toute sa vie, & qu'il publia la plus grande partie de ses ouvrages.

Claudin, ou *Claude le Jeune*, du même temps & de la même religion, étoit aussi né à Valenciennes, & n'est placé qu'aux mêmes titres parmi les musiciens françois. Son nom de famille étoit *le Jeune*, ce qui n'a pas empêché qu'il ne fut souvent confondu avec Goudimel, à cause du nom de baptême qui leur étoit commun. Il fut en grande faveur à la cour de Henri III & de Henri IV. Il composa en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse, une musique qui produisit des effets merveilleux, si l'on en croit plusieurs écrivains du temps. Thomas d'Embry, qui étoit intime ami de Claudin, rapporte, dans son commentaire sur la vie d'Apollonius, que ce grand musicien fit jouer dans une de ces fêtes un air animé, qui enflamma tellement un gentilhomme de l'assemblée, qu'il mit l'epée à la main, & qu'il voulut à toute force se battre avec le premier venu; alors Claudin fit exécuter un autre air d'un genre plus plus doux, qui repaça l'esprit de ce gentilhomme dans sa position naturelle.

Il publia plusieurs livres de *mélanges*, de *chansons* & de *pseaumes*. Ses mélanges consistent en chantons & en motets françois, italiens & latins; ses chansons étoient presque toutes françoises & à plusieurs parties, comme les madrigaux d'Italie. On trouve de ses productions détachées, dans les recueils du temps, publiés en Italie & dans les Pays-Bas. En les comparant à celles des maîtres de ces deux pays, à la même époque, on y reconnoit plus d'étude & de travail que de génie & de facilité.

On trouve dans les catalogues les noms & les ouvrages de quelques musiciens françois d'un moindre mérite, à la fin du XVIe. siècle, tels que Jean de Castre, Louis Bisson, Nicolas Duchemin, François Roussel, Jean Pervin, Nicolas de la Grotte, Jean Chardavoine, qui tous publièrent des madrigaux, des sonnets & des chansons à plusieurs parties; & Jean Serven qui, outre des recueils du même genre, fit aussi imprimer à Lyon la version latine des pseaumes de Buchanan, mise en musique à quatre, cinq, six & huit parties. Mais aucun d'eux n'étoit fait pour donner à la France une grande réputation musicale.

Le luth y étoit alors l'instrument à la mode comme dans le reste de l'europe. Henri IV s'attacha Jacques & Charles Hedington, deux écossois, qui en jouoient parfaitement; mais il leur préféroit encore Julien Perichon, qui peut-être à talent égal, avoit de plus à ses yeux le mérite d'être François.

Le violon paroit avoir été mis en faveur à la cour de France, avant de jouir ailleurs de quelque distinction, par l'arrivée de *Baltazarin*, qui fut envoyé de Piémont à Catherine de Médicis, par le maréchal de Brissac, à la tête d'une troupe de violons, & que cette princesse fit son valet de chambre & surinte dans sa musique. Balrazarini ayant beaucoup contribué à l'amusement de la famille royale & de toute la cour, par la fertilité de son imagintion à inventer des plans magnifiques, des machines & des décorations pour les ballets, les divertissemens & les autres représentations dramatiques, il en reçut le joli nom de *Beaux-Joyeux*, qui lui fut toujours conservé depuis.

Henri III ayant marié en 1581, son favori le duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont, sœur de la reine, acheva pour ainsi dire de ruiner son royaume en fêtes, en bals, en tournois, en divertissemens & dépenses de toute espèce. La reine donna aussi pour célébrer les noces de sa sœur, une fete au louvre. C'est-là que fut donné le ballet dont

Digitized by Google

j'ai parlé ci-deſſus, dont Claude le Jeune avoit fait la muſique, & qui avoit pour titre, *Cérès & ſes nymphes*. Dans ce ſpectacle nouveau pour la France, Beaux-Joyeux compoſa les entrées de ballets; il en publia lui-même la deſcription & le programme, avec les vers qui y avoient été chantés, & une préface où il faiſoit l'apologie de ce mélange de poéſie, de muſique & de danſe; cette fête ſemble avoir été en France l'origine du *ballet héroïque*, ou *hiſtorique*. (Voy. *Ballet*.) Ce n'étoit pas la muſique des entrées que Beaux-Joyeux avoit compoſée; il ne fit en cette occaſion que les fonctions de maître des ballets. La muſique étoit de Beaulieu & de Salmon, muſiciens du roi, qui ſe *ſurpaſſèrent eux-mêmes*, comme dit Beaux-Joyeux. Les chants étoient accompagnés *d'orgues douces*. Dans la voute de la ſalle étoient placés dix concerts de muſique de différens genres, qui ſervoient quelquefois comme d'échos aux chanteurs, c'eſt-à-dire, qui jouoient des eſpèces de ritournelles ou de ſymphonies; c'étoient des hautbois, des cornets, des fagbutts, des violoncelles, des luths, des lyres, des harpes, des flûtes, & un flageolet joué par le ſieur Juvigny, ſon inventeur.

Tous les chants, tous les récits imprimés dans ce recueil ſont déteſtables. On n'y entrevoit aucune idée d'expreſſion, de mélodie, ni de rhythme; les airs de danſe ſont moins mauvais; ils ont quelquefois un accent aſſez vif & une meſure marquée. Bien danſer & chanter mal, ſemble avoir été dès ce premier eſſai, la deviſe des François.

François Euſtache du Caurroy, né en 1549, fut le plus célèbre muſicien de ſon temps. Ses contemporains l'appelèrent *le prince des profeſſeurs de muſique*. Il fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III & Henri IV. Le cardinal du Perron qui l'aimoit beaucoup, fit ſouvent des vers pour qu'il les mît en muſique; & après la mort de du Caurroy, il compoſa ſon épitaphe, qui eſt gravée ſur ſon tombeau, près le pupitre de l'égliſe des *grands-Auguſtins*. On dit que ce tombeau lui fut érigé par Nicolas Formé, ſon ſucceſſeur. Ce trait ſi rare de généroſité & de bonté de cœur dit plus en faveur de celui qui en étoit l'objet, que le peu qui reſte de ſes ouvrages. On ne voit dans ceux-ci que de la ſéchereſſe, une ſcience ſouvent mal employée, point d'expreſſion, point de chant, nul moyen en un mot d'expliquer ce qui put donner à du Caurroy le premier rang parmi les compoſiteurs françois, ſinon en reconnoiſſant l'exceſſive médiocrité de tous ſes rivaux.

L'un d'eux paroît cependant avoir partagé ſa réputation, & comme on étoit alors très-libéral en titres d'honneur, on lui en donna un préférable encore à celui que portoit du Caurroy. C'eſt *Jacques Mauduit*, ſurnommé *père de la muſique*. Il excelloit dans l'accompagnement du luth. On dit qu'il ajouta une ſixième corde à la viole, qui n'en avoit originairement que cinq, & qu'il fut le premier en France à introduire cet inſtrument dans les concerts, au lieu de la baſſe de viole. Le P. Merſenne fait un grand éloge de ce muſicien dans ſon *harmonie univerſelle*. Il nous apprend que Mauduit, né en 1557, deſcendoit d'une famille noble, qu'il voyagea en Italie dans ſa jeuneſſe, qu'il y apprit la langue du pays, l'eſpagnol & l'allemand, & qu'il fut bientôt en état de connoître ce qu'avoit de meilleur la littérature dans tous les genres. Il s'appliqua auſſi aux ſciences & à la mécanique, & il apprit la muſique ſans maîtres, avec le ſeul ſecours des livres. Le premier ouvrage où il ſe fit connoître comme grand harmoniſte, fut une meſſe de *requiem* qu'il compoſa pour le ſervice funèbre de ſon ami Ronſard: elle fut dans la ſuite exécutée aux funérailles d'Henri IV, & enfin aux ſiennes même en 1627, ſous la direction de ſon fils, Louis Mauduit. Il laiſſa un nombre preſque innombrable de meſſes, d'hymnes, de motets, de fantaiſies, de chanſons. A en juger par ſon *requiem* en cinq parties, imprimé par le P. Merſenne, dans l'ouvrage où il fait ſon éloge, toutes ces productions en contrepoint ſimple & très-commun, atteſtent l'état d'imperfection où l'art devoit être dans un pays qui donnoit à leur auteur le titre faſtueux de *père de la muſique*.

La France eut trop de peine à ſe rétablir de toutes les horreurs des guerres civiles & religieuſes, pendant le règne trop court de Henri IV, pour faire aucun progrès dans les arts de la paix. Son fils, qui monta ſur le trône à l'âge de ſix ans, non-ſeulement aima & encouragea la muſique pendant ſa jeuneſſe, mais on dit qu'il compoſa pluſieurs airs avec le ſecours de Beauchamp, ſon premier violon, qui en faiſoit la baſſe. Les *vingt-quatre violons* du roi ſubſiſtoient dès le règne de Henri IV; mais ils paroiſſent n'avoir ſervi que pour les ballets & les bals de la cour.

Le principal compoſiteur de muſique d'égliſe pendant le règne de Louis XIII, paroît avoir été *Arthur aux Couteaux*, qui publia pluſieurs œuvres tant en latin qu'en françois; & le meilleur auteur de muſique profane, c'eſt-à-dire, de chanſons en parties, fut *Jean-Baptiſte Boeſſet*; il jouoit parfaitement du luth, qui étoit l'inſtrument le plus à la mode, & fut le compoſiteur favori de la cour.

On trouve le compte le plus détaillé & le plus ſatisfaiſant de l'état de la muſique en France pendant ce règne, dans les écrits du P. Merſenne, & ſurtout dans ſon *harmonie univerſelle*, publiée à Paris en 1636. Dans cet ouvrage, au travers d'une partialité exceſſive pour la muſique françoiſe, & d'un manque preſque abſolu de goût & de méthode, il y a un grand nombre de recherches curieuſes & d'expériences ingénieuſes & philoſophiques, dont les auteurs qui ont écrit depuis ont beaucoup profité.

Vers le milieu du XVIIe ſiècle, ce fut *Michel Lambert* qui fut le maître de chant à la mode, &

le meilleur compoſiteur de chanſons. Il avoit tant d'écoliers, qu'il étoit obligé de montrer à un grand nombre en même-temps. Il avoit formé chez lui une eſpèce d'académie où il terminoit toujours ſes leçons en chantant quelques airs qu'il accompagnoit lui-même, & qui raviſſoient cette brillante aſſemblée. Ses écoliers lui étoient ſi attachés, qu'ils le ſuivirent juſqu'à Puteaux, près Neuilly, où il avoit une maiſon de campagne, & où ils venoient prendre leurs leçons. Il mourut en 1696, âgé de 56 ans.

Octave Rinuccini, venu en France avec Marie de Médicis, y avoit donné la première idée de la muſique dramatique. (Voyez *Mélodrame.*) Le cardinal Mazarin fit venir d'Italie une troupe de chanteurs, qui exécutèrent en 1645, au palais bourbon, deux opera, dont le premier paroit avoir été un opera bouffon; ſon titre étoit *la feſta teatrale della finta pazza*; le ſecond fut *Orfeo & Euridice*; & aux fêtes du mariage de Louis XIV, en 1660, on en donna un troiſième, intitulé *Ercole Amante*. Il avoit été écrit pour Veniſe. & la muſique étoit d'un certain *Rovetta*. « J'ai eu, dit Blainville, (*hiſtoire de la muſique.*) occaſion de voir la partition de cet opera, & en l'examinant, le récitatif, morceaux de chant, chœurs, ſymphonies, airs de ballets, tout en un mot, chant & harmonie, m'a paru dans le même genre que ceux de *Lulli*: j'y ai trouvé entre autres un ſommeil coupé de ſymphonie, de chant & de chœurs d'une grande beauté.

On ſait que ces opera italiens furent la ſource de notre opera françois; Perrin, maître des cérémonies de Gaſton, duc d'Orléans, ſe mit le premier en tête d'élever le langage françois à l'honneur d'être mis en muſique. Il commença par de petits airs & des récitatifs pour une voix ſeule; enſuite il compoſa des dialogues qui furent mis en muſique par Lambert & Cambert, muſicien de la reine mère. De là l'eſſai d'une paſtorale à Iſſy, en 1659, puis le triumvirat de Perrin, de Cambert & du marquis de Sourdeac, & enfin le privilége accordé à Lulli. (Voyez dans le ſupplément l'article *Académie royale de muſique.*)

Jean-Baptiſte *Lulli* étoit né en 1633, d'un payſan ou d'un meunier des environs de Florence: un moine cordelier lui donna les premières leçons de muſique & de guitarre. Il apprit enſuite à jouer du violon. Le chevalier de Guiſe, voyageant en Italie, l'amena en France, âgé de 13 ans; il engagea *Mademoiſelle* à le prendre parmi les officiers... de ſa cuiſine. C'eſt un pays paſſablement barbare, que celui où reconnoiſſant dans un jeune homme un talent diſtingué pour les beaux-arts, on le place parmi des cuiſiniers & des marmitons. Lulli amuſoit ſes camarades, & ſe déſennuyoit lui-même en jouant du violon. La princeſſe l'entendit, en fut charmée, & lui donna le meilleur maître du temps, qu'il ſurpaſſa bientôt.

Louis XIV voulut qu'il jouât devant lui; & il en fut ſi ſatisfait, qu'il voulut ſe l'attacher. Il lui donna l'inſpection générale de ſa muſique, & particulièrement celle d'une nouvelle troupe de violons qu'il venoit de créer, & dont il eſt ſouvent parlé dans les lettres & les mémoires du temps, ſous le nom de *petits violons*. Formés par Lulli, ils devinrent bientôt les plus habiles de France, nos hiſtoriens diſent même de l'Europe; il eſt vrai que ce n'étoit pas beaucoup dire; l'ignorance des muſiciens de ce temps étoit telle, qu'ils ne pouvoient exécuter que ce qu'ils avoient appris par cœur.

Lulli commença par compoſer quelques airs de danſe pour les *ballets* qu'on exécutoit à la cour. Ces airs plurent au roi, qui bientôt ne voulut plus entendre que de ſa muſique. Enfin l'opera ayant pris naiſſance, Perrin qui en avoit le privilége, le céda en 1672 à Lulli. Quinault & lui ſe lièrent par un traité qui obligeoit l'un à fournir un poëme d'opera par an, l'autre à lui payer pour chacun 4,000 livres. *Les fêtes de l'Amour & de Bacchus*, *Cadmus*, *Alceſte*, *Théſée*, *Atys*, *Iſis*, *Proſerpine*, *Perſée*, *Phaeton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, furent les fruits de cet heureux traité. Ce dernier opera, le plus parfait de tous, fut donné en 1686. Lulli mourut un an après, des ſuites d'un coup de canne qu'il s'étoit donné ſur le bout du pied, en battant la meſure d'un *te Deum* qu'il avoit compoſé pour la convaleſcence du roi.

Outre les opera de Quinault, il avoit mis en muſique *Pſyché & Bellerophon*, de Corneille, *Acis & Galathée*, de Campiſtron, pluſieurs fragmens & divertiſſemens; il avoit de plus compoſé la muſique de vingt-cinq ballets, beaucoup d'autre muſique inſtrumentale & des motets.

On croit lire des fables quand on voit ce que tous les contemporains de Lulli ont dit de ſa muſique, & que l'on compare ces emphatiques éloges avec ſes partitions qui nous reſtent. On conçoit cependant que ces grands & nouveaux ſpectacles, donnés dans une cour brillante, pour des occaſions ſolennelles, preſque toujours après des victoires qui enivroient le monarque d'une fauſſe gloire, & la nation d'un faux bonheur, durent aider beaucoup au ſuccès de cette muſique; que dans un temps où tout exiſtoit pour le roi, où le roi étoit tout, la faveur dont le compoſiteur jouiſſoit auprès de lui, & le goût qu'il témoignoit pour ſes compoſitions, contribuoient à les faire trouver meilleures; qu'enfin les vers agréables & ingénieux de Quinault entroient pour beaucoup dans des ſuccès qui tournoient cependant tout entiers à la gloire de Lulli.

D'ailleurs cette muſique, comparée même à celle qu'on entendoit à la même époque en Italie, n'a rien qui lui ſoit inférieure: elle ne manquoit ni de naturel, ni d'une certaine grace naïve, ni même d'expreſſion. Joignez-y tous les acceſſoires dont elle étoit accompagnée, joignez-y la nouveauté qui donnoit à ces productions lyriques l'air de la création

&

& de la féerie, vous comprendrez facilement l'admiration de la cour, de la ville, & bientôt de toute la France.

Ce qui eſt plus difficile à expliquer, & ce qui a été un vrai malheur, c'eſt l'obſtination que les François ont long-temps miſe à s'en tenir à ce premier pas. Imiter Lulli fut un devoir que s'impoſa tout compoſiteur pendant cinquante années. Depuis ſon dernier opera en 1686, juſqu'au premier de Rameau en 1733, c'eſt toujours même ſtyle, même ſyſtême de chant & d'accompagnemens. Prétendre ſurpaſſer Lulli, reculer les bornes de l'art qu'il avoit poſées, eut été une entrepriſe folle. L'engouement françois avoit gravé ſur ces bornes : *Nec plus ultrà.*

Le nom des compoſiteurs qui remplirent cet intervalle, eſt maintenant, quoique fort obſcur, plus connu encore que leurs ouvrages. Leur réputation à ſurvécu à leur muſique. Colaſſe, diſciple & ſucceſſeur immédiat de Lulli, termina en 1687, l'opera d'*Achille & Polixène*, dont le premier acte s'étoit trouvé ſeul parmi les papiers de ſon maître. Depuis lors juſqu'en 1706, il donna huit opera à l'académie royale.

Charpentier, Deſmarets, Campra, Coſte & Deſtouches, occupèrent avec lui la ſcène pendant la même époque : Campra & Deſtouches furent les plus célebres. Ils furent ſuivis de Mouret en 1714, de Montéclair en 1716. De Rebel & Francœur en 1725, de Blamont en 1731, de Briſſac en 1733, la même année que Rameau donna ſon premier ouvrage. Rebel & Francœur continuèrent de compoſer enſemble juſqu'en 1760.

La muſique inſtrumentale faiſoit des progrès un peu moins lents. Les organiſtes les plus célèbres en France pendant le dernier ſiècle, furent les trois Bournonville & les trois frères Couperin; Chambonières, mort en 1670; Dumont, bon compoſiteur de muſique d'égliſe, & le premier qui y introduiſit en France des accompagnemens de violon, par ordre de Louis XIV; l'abbé de la Barre, organiſte & compoſiteur favori du Roi, qui ne voulut donner ſa place, après ſa mort, qu'à quatre organiſtes choiſis au concours, & qui ſerviroient par quartier. Lalande enfin, qui commença de fleurir en 1684, & qui fut le plus célèbre compoſiteur de muſique eccléſiaſtique en France, à la fin du dernier ſiècle & au commencement de celui-ci.

Voilà ce qu'on peut dire de lui ſans exagération; mais non pas comme M. de la Borde qu'*il fut le créateur de la muſique d'égliſe*, ni que *les étrangers même, depuis Lalande, donnent aux François, la primauté dans ce genre de muſique ſur toutes les nations de l'Europe.* Si quelque François avoit encore cette opinion ou plutôt cette illuſion, les articles hiſtoriques de ce dictionnaire ſuffiront pour l'en guérir. M. Burney dit de la meilleure foi du monde, que dans ſes recherches ſur la muſique ancienne & moderne de tous les pays & de tous les genres, il n'a rien trouvé de Lalande, & que ſon nom n'a point encore pénétré en Angleterre, quoique les noms & les ouvrages de Lulli, de Rameau, de Leclair & de Mondonville y ſoient très-connus.

Cet eſtimable auteur eſt d'autant plus croyable qu'il eſt très impartial. Ceux que leurs préjugés empêcheroient d'admettre ſon témoignage contre Lalande, ne recuſeront pas ſans doute, celui qu'il donne en faveur de Lemaire, autre muſicien célèbre du dernier ſiècle. « C'eſt à lui certainement, dit-il, qu'appartient l'honneur d'avoir inventé, ou du moins d'avoir rendu d'un uſage général en France, la ſyllabe *ſi*, pour exprimer la ſeptième note de l'échelle majeure, au lieu de répéter le *mi* en ſolfiant, ce qui épargne l'embarras & la difficulté des mutations. Le titre de cette invention, quelque petit qu'il paroiſſe, a été ſouvent diſputé : mais ayant pris beaucoup de peine pour découvrir le premier uſage de cette ſyllabe dans le chant, je n'ai jamais pu découvrir aucun muſicien à qui la gloire en ſoit ſi juſtement due qu'à Lemaire. » Ce ton d'impartialité & de franchiſe doit rendre le même auteur très-croyable, lorſqu'il nous aſſure que dans toutes ſes recherches ſur la muſique, il n'a rien trouvé de Lalande, & qu'en Angleterre où ſont connus tous nos compoſiteurs de quelque réputation, l'on ignore juſqu'au nom d'un compoſiteur ſi célèbre.

Marchand fut de tous les organiſtes de la fin du dernier ſiècle, celui qui eut le plus de réputation au commencement de celui-ci. Il étoit né à Lyon en 1669, & mourut à Paris en 1732. Rameau l'aimoit, ſe plaiſoit à l'entendre, & ne ſe laſſoit point d'admirer ſa facilité à compoſer de tête, & à manier ſur l'orgue les ſujets de fugue les plus difficiles.

D'autres inſtrumens ſe perfectionnoient auſſi à cette même époque. La viole, aujourd'hui tombée en déſuétude, plaiſoit beaucoup alors. Marais & Forqueray y excellèrent. Marais né en 1656, & mort en 1718, ajouta une ſeptième corde à cet inſtrument. Il fut auſſi le premier qui imagina de faire filer les cordes de baſſe. Il étoit de plus compoſiteur, & fit quatre ou cinq grands opera, outre pluſieurs livres de muſique inſtrumentale.

Le violon devenu depuis le premier, le plus riche, le plus expreſſif des inſtrumens, prenoit ſous les doigts de Senaillé ſon premier eſſor. Cet artiſte paſſe, en France, pour avoir inventé la ſonate. Il mit dans ſes compoſitions du chant, de l'ame & une ſimplicité qui n'eſt pas ſans grace. Il voyagea en Italie; l'entrepreneur de l'opera de Modene, l'engagea à jouer dans ſon orcheſtre. Le duc le fit prier d'exécuter quelques-unes de ſes ſonates, ce qu'il fit, dit-on, aux grands applaudiſſemens des ſpectateurs. Il mourut à Paris en 1730, âgé d'environ 42 ans.

Senaillé étoit, pour la compoſition, élève de Bernier,

le plus habile, ſi ce n'eſt pas le plus grand compoſiteur qu'ait eu la France avant Rameau. Il étoit né à Mantes en 1664. Après avoir appris en muſique tout ce qu'il étoit poſſible alors d'apprendre en France, ſentant que l'art, tel qu'il le concevoit, devoit encore avoir d'autres ſecrets, il partit pour l'Italie, réſolu à les chercher ſur-tout dans les partitions des grands maîtres. Caldara étoit alors l'un des plus célèbres; mais il avoit la manie de ne jamais communiquer ſes partitions. Bernier pouſſé par l'amour de ſon art, ſe fit préſenter à lui en qualité de domeſtique, & ayant été reçu à ſon ſervice, trouva toutes les occaſions qu'il pouvoit déſirer, pour étudier les partitions de celui qui étoit ainſi doublement ſon maître ſans le ſavoir. Un jour Caldara laiſſa ſur ſon bureau un morceau de muſique fort difficile & qui n'étoit pas fini: Bernier prit la plume & l'acheva. Caldara ſurpris, le fut bien d'avantage quand il ſut la vérité. Ce trait lui inſpira pour Bernier une amitié qui dura toute leur vie. Bernier de retour en France, s'y fit bientôt une grande réputation. Ayant été fait maître de la chapelle du Roi, & ſe trouvant aſſez de moyens & de loiſir, il paſſa la plus grande partie de ſon tems à donner des leçons, la plupart gratuites. Senaillé, Leclair, & un grand nombre d'autres muſiciens célèbres ſortirent de ſon école. C'eſt la meilleure qui ait exiſté en France juſqu'au moment où l'on quitta la route ſimple & naturelle qu'il avoit ſuivie, & à laquelle, après cinquante ans d'erreur, il a bien fallu revenir. Bernier mourut à Paris en 1734.

Enfin RAMEAU *parut*; & le premier en France
Fit ſentir dans les *airs* une juſte cadence;
D'un *ſon* mâle & ſi place enſeigna le pouvoir,
Et *ſoumit la routine* aux règles du devoir.

On peut avec aſſez de juſteſſe appliquer à Rameau cette parodie de quatre vers de Boileau ſur Malherbe, pourvu qu'on n'applique pas aux monologues de ſes opera, ni à la plupart de ſes morceaux de chant, la *juſte cadence* qu'il ne donna véritablement qu'à ſes *airs* de ballet.

Jean-Philippe Rameau, naquit à Dijon le 25 octobre 1683. Il voyagea très jeune en Italie, où il étoit entraîné par ſon goût pour la muſique; mais on ne dit point qu'il y ait étudié ſous aucun maître. De retour en France, il devint organiſte à Clermont en Auvergne, & enſuite à Paris, à Ste. Croix-de-la Bretonnerie. Des études & des ouvrages de théorie, des leçons de clavecin, & la compoſition de quelques pièces pour cet inſtrument, l'occupèrent juſqu'à l'âge de cinquante ans. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il parut ſur la ſcène lyrique, & depuis lors, il ne ceſſa juſqu'à près de quatre-vingts ans de compoſer pour le théâtre.

Il débuta par *Hippolite & Aricie*, dont la première repréſentation excita une grande fermentation. Les Français qui ſommeilloient depuis Lulli, en répétant dans leurs rêves que Lulli étoit le plus grand homme du monde, ſe crurent réveillés & s'en fâchèrent. Ce que Rameau avoit tâché de mettre de force dans ſon harmonie, on le trouva dur & baroque; ſon chant plus nerveux mais moins doux & moins naturel, fut nommé barbare. Son récitatif moins ſimple & trop chantant, tandis que ſes airs ne l'étoient pas aſſez, trouva tout autant de contradicteurs; en un mot, tous les ſectes Lullifles, jetèrent feu & flammes contre l'audace, l'effronterie, l'attentat de chercher en muſique un autre ſtyle que celui de Lulli.

Mais le nouveau compoſiteur eut auſſi des partiſans & des amis, qui agirent chaudement en ſa faveur, & de là une guerre, telle qu'il en a toujours fallu en France, pour que l'art y fît un pas de plus. Elle dura juſqu'au moment, où après avoir donné pluſieurs autres opera, qui tous avoient eu un ſuccès diſputé, Rameau remit au théâtre *Caſtor & Pollux*, qui avoit paru le troiſième. Cette repriſe eut un tel éclat, qu'à compter de ce moment, la gloire de l'auteur fut ſans trouble. Les François cédèrent alors ſans s'en apercevoir, comme il leur eſt arrivé dans d'autres occaſions, à l'impreſſion que leur firent la richeſſe & la beauté du ſpectacle, l'intérêt & la variété du ſujet, le charme des ballets & celui des vers de Bernard, avantages que Rameau n'avoit eus dans aucun autre de ſes opera, obligé le plus ſouvent de combattre non-ſeulement Lulli, mais Quinault, avec Pelegrin, Fuſelier & Cahuſac.

Les vingt-deux operas qu'il donna dans l'eſpace de vingt-ſept ans, c'eſt-à-dire depuis 1733, juſqu'en 1760, ſont: *Hippolyte & Aricie*, *les Indes galantes*, *Caſtor & Pollux*, *les Talens lyriques*, *Dardanus*, *les fêtes de Polymnie*, *le temple de la Gloire*, *la princeſſe de Navarre*, *Samſon* non-repréſenté, *Pygmalion*, *les Fêtes de l'hymen & de l'amour*, *Zais*, *Naïs*, *Platée*, *Zoroaſtre*, *Acante & Cephiſe*, *la Guirlande*, *Anacréon*, *la fête de Pamilie*, *les Surpriſes de l'amour*, *les Sibarites & les Paladins*.

Trois livres de pièces de clavecin, étoient la ſeule muſique qu'il eût fait paroître avant ſon premier opéra; depuis qu'il fut engagé dans la carrière dramatique, il en publia encore un livre avec ſymphonies ou en concerts.

Quant à ſes ouvrages de théorie, il avoit publié dès 1722, ſon *traité de l'harmonie*, & quatre ans après, ſon *nouveau ſyſtême théorique*. Sa *génération harmonique*, ſa *diſſertation ſur l'accompagnement*, ſa *démonſtration du principe de l'harmonie*, ſes *réflexions* ſur le même principe, une *réponſe à M. Euler*, des *obſervations ſur notre inſtinct pour la muſique*, enfin le *code de muſique* & quelques autres opuſcules, parurent ſucceſſivement depuis qu'il ſe fut montré ſur la ſcène; & il ne ceſſa juſqu'à ſes dernières années, d'écrire ſoit des livres en faveur de ſon ſyſtême, ſoit des ouvrages de théâtre où il le mettoit en pratique.

Digitized by Google

Il mourut à Paris le 17 septembre 1767. « Les musiciens du Roi & ceux de l'académie royale de musique, qui le regardoient tous comme ses enfans, lui firent célébrer à l'église de l'oratoire, un service solennel, où l'on exécuta plusieurs de ses plus beaux morceaux. M. Philidor fit aussi exécuter une messe des morts de sa composition, dans l'église des carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admiroit les talens. » (*Essai sur la musique.*)

Il eut été dangereux, il y a quelques années, d'énoncer un jugement trop libre sur les ouvrages de Rameau. Il seroit superflu de le faire aujourd'hui. Un autre genre de musique a été pour la sienne, ce que la sienne avoit été pour la musique de Lulli. Tout le monde est d'accord là-dessus. Ses ouvrages théotiques, qui sont le fondement le plus solide de sa gloire, ont eu besoin qu'un philosophe se donnât la peine de les éclaircir, de les mettre en ordre, & de les réduire en un système clair, méthodique & suivi. Enfin ce système ingénieux, fondé sur une découverte heureuse, a dans les applications, dans les extensions que lui a données son auteur, & même dans quelques-unes de ses bases, des défauts qui ne sont plus ignorés, ou qui ne le seront plus, lorsqu'on aura lu avec réflexion tous les articles de ce dictionnaire, relatifs à la *basse fondamentale.*

Les compositeurs d'opera contemporains & successeurs de Rameau, & les derniers de l'ancienne école françoise, furent Mondonville depuis 1742, jusqu'en 1758, Berton de 1755 à 1775, D'Auvergne de 1752 à 1763, & Trial de 1765 à 1771.

Pendant que vaincus de toutes parts par la musique italienne, la plupart de ces maîtres cherchoient au moins un genre moyen, entre l'italien & le françois, qui pût conserver à celui-ci quelque reste d'existence, l'autre faisoit en France les plus rapides progrès.

Dès le commencement du siècle, en 1702, un homme d'esprit & de goût, l'abbé Raguenet, qui avoit résidé quelque tems à Rome, avoit publié un pamphlet intitulé : *Parallèle des Italiens & des François, en ce qui regarde la musique & les opera.* Il produisit une petite guerre, qui se termina après quelques écrits pour & contre ; & les François depuis ce tems semblent avoir joui de leur sommeil lyrique avec beaucoup de satisfaction & de tranquillité jusqu'en 1752. Ce fut alors que la représentation de la *Serva padrona*, donnée sur le théâtre de l'opera de Paris par une troupe de bouffons italiens, alluma dans la république musicale, un feu qui ne s'est éteint qu'après avoir consumé sans retour l'ancienne musique françoise.

Ce fut en exerçant un privilége exclusif & vexatoire, que l'opera françois accéléra sa perte. Cette troupe italienne avoit été engagée pour aller jouer à Rouen. Là peut-être auroit-elle eu quelques succès suffisans pour son ambition ; les Normands satisfaits l'eussent retenue tout le tems qu'elle devoit passer en France. On auroit seulement appris dans la capitale cette nouveauté de Province, & la psalmodie françoise eut continué paisiblement en France, de s'appeller de la musique. Mais *l'Académie Royale* avoit la souveraineté absolue sur les opera provinciaux, comme sur ceux de Paris ; elle ne voulut pas que les bouffons jouassent pour Rouen, avant d'avoir joué pour elle, & ce fut par son ordre même qu'ils vinrent la combattre dans ses foyers.

Elle fit une autre imprudence. Elle avoit alors dans son répertoire tous les opera de Rameau ; elle choisit par préférence, pour lutter avec la musique de Pergolèse, un opéra de Lulli ; & de peur que le contraste ne fût pas assez marqué, au lieu de les donner on à différens jours, ou au moins l'un après l'autre, comme la *Serva padrona* étoit un intermède, les directeurs voulurent qu'elle remplit sa destination primitive, & la placèrent entre les actes *d'Acis & Galatée.*

On se figure aisément l'effet qu'elle y dut produire, & l'on sait de quels combats elle fut la cause. Les querelles dans les cafés, dans les sociétés, la division du parterre en deux espèces d'armées, toujours rangées en bataille & prêtes à en venir aux mains, une grêle d'écrits polémiques qui se succédoient, se croisoient rapidement, enfin le discrédit dans lequel tomba dès-lors le prétendu chant françois, tout cela fut le produit de cette imprudence académique.

Tous les opera françois qu'on essaya d'opposer aux intermèdes italiens, eurent le même sort qu'Acis & Galatée. *Le devin du village* put seul tenir contre eux, parce que la musique sans être italienne, n'étant pas non plus de la musique françoise, ayant un chant régulier, du rhythme, de la mesure, les suivoit de plus près, & les combattoit avec moins d'inégalité. « Quand je composai mon intermède, dit Rousseau lui-même dans ses confessions, j'avois l'esprit rempli de ceux-là ; ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée, & j'étois bien éloigné de prévoir qu'on les passeroit en revue à côté de lui. »

J. J. Rousseau n'étoit alors connu que par son discours sur les sciences, & par les réponses qu'il avoit faites à des adversaires nombreux & obstinés à ne le pas entendre. Il copioit de la musique pour vivre honnêtement, & pour ne pas tratiquer de sa plume, dès-lors consacrée à la vérité. Il avoit pris parti dans la guerre lyrique, & s'étoit rangé comme tous les gens de goût & de lettres, du côté de l'Italie. Le succès du *devin* lui donna sur cette phalange d'amateurs, une supériorité qui fut le premier germe de la haine implacable que plusieurs d'entre eux lui ont vouée depuis.

Il provoqua bien d'autres haines par sa *lettre sur la musique françoise.* Toute la France outragée dans sa musique, se déchaîna contre cet ouvrage. Son auteur fut brûlé en effigie au théâtre de l'opera, & quoiqu'il

n'eût exigé que ſes entrées à vie pour le prix de ſon *devin*, qui avoit rapporté un argent immenſe, on lui ôta ſes entrées. « Tandis que dans tout le reſte de l'Europe, dit le docteur Burney, cette lettre étoit lue, comme un excellent morceau de critique muſicale, plein d'idées & de vues neuves ſur la muſique dramatique, elle étoit en exécration aux partiſans de l'ancien ſtyle de la muſique d'opera. » Les traitemens & les reproches qu'on fit alors à l'auteur paroiſſent bien ridicules aujourd'hui. Et l'on ne ſe reporte pas ſans quelque honte vers les tems peu diſtans du nôtre, où des gens prétendus honnêtes, & ſoi-diſans raiſonnables, choquoient à ce point, dans une matière de pur agrément, la raiſon & la décence.

La même année le *ſtabat mater* de Pergolèſe fut exécuté au concert ſpirituel, & convainquit quelques françois raiſonnables que leur muſique d'égliſe n'étoit pas auſſi parfaite qu'ils l'avoient imaginé. Ce fut cette année-là, que Caſarelli fut appelé de Naples par le Maréchal de Richelieu, pour ſatisfaire la curioſité de la Dauphine, qui déſiroit de l'entendre. Après avoir rempli le principal but de ſon voyage, & chanté une fois au concert ſpirituel, l'Amphion napolitain s'en retourna ſans avoir en France, ni bâti de villes, ni attendri les rochers.

Tous ces eſſais de muſique italienne, après la première fermentation, ne rendirent le ſéjour de l'ancienne pſalmodie nationale, que plus agréable aux oreilles patriotiques, puiſque les opera de Lulli & de Rameau qu'on reprit alors, furent reçus avec des applaudiſſemens univerſels. L'expulſion des bouffons italiens eſt conſacrée comme un triomphe mémorable dans tous les ouvrages relatifs aux théâtres en 1754. Dans l'almanach des *ſpectacles de Paris*, ils ſont comparés aux vapeurs empeſtées qui infectent l'air. On y trouve auſſi que l'opera de Titon, et l'Aurore de Moodonville, & Caſtor & Pollux de Rameau, *tranquilliſent les eſprits.*

En 1755, les motets à grand chœur de Lalande & de Moudonville, furent en grande faveur au concert ſpirituel, & l'on n'y entendit aucun mélange profane de muſique italienne, excepté les concerto de hautbois & de baſſon, exécutés par les deux célèbres frères Bezozzi, qu'un petit nombre d'amateurs eut la foibleſſe d'admirer & d'applaudir de bon cœur. Cette année fut marquée à Paris par une nouveauté brillante : on y donna le fameux ballet de Noverre, intitulé *les fêtes Chinoiſes.*

M. d'Auvergne avoit fait en 1753, dans les Troqueurs, un eſſai de muſique chantante & meſurée, qui fut preſque auſſi heureux à l'opera comique, que le *Devin* l'avoit été au grand opera.

En 1757, Duni, compoſiteur italien, vint de Parme à Paris; ce fut lui qui adapta le premier la véritable mélodie italienne à la langue françoiſe. Il étoit né en 1709 auprès d'Otrante, dans le royaume de Naples. Après avoir obtenu des ſuccès dans ſa patrie, il voyagea en Allemagne, en France, en Angleterre, en Hollande. De retour en Italie, ſa réputation engagea l'Infant dom Philippe à ſe l'attacher. Ce fut à Parme qu'il compoſa ſes premiers ouvrages ſur des paroles françoiſes. Il y réuſſit ſi bien, qu'on lui envoya de Paris *le Peintre amoureux.* Il y vint l'année ſuivante faire exécuter ſa pièce, qui eut un ſi grand ſuccès, qu'il réſolut de ſe fixer en France. Il y a compoſé pour l'opera comique & le théâtre italien, ſeize ou dix-ſept ouvrages, qui ne réuſſirent pas tous également. Ceux qui reſtèrent au théâtre, ſont *le Peintre amoureux*, *l'Iſle des foux*, *Mazet*, *le Milicien*, *les chaſſeurs*, *la fée Urgelle*, *la clochette*, *les moiſſonneurs*, & *les ſabots.*

Duni eſt mort à Paris en 1775. Le ſtyle de ſa muſique a de la clarté, du naturel, de l'élégance, mais un peu de froideur. Les formes italiennes qu'il conſerva juſques dans ſes derniers ouvrages, ne nuiſirent jamais à l'exacte obſervation de la proſodie françoiſe, dont il paroît avoir fait une étude particulière. Le rhythme & le caractère de ſes airs eſt toujours ſingulièrement adapté à celui des vers qu'il met en chant; & il n'y a peut-être aucun maître étranger, peut-être même aucun François qui ait ſu dans un ſtyle régulier, périodique, & parfaitement accentué, mettre notre langue auſſi à l'aiſe.

Il n'avoit donné que ſes deux ou trois premières pièces, lorſqu'il trouva un rival parmi nos compoſiteurs. C'étoit M. Philidor qui débuta en 1759, par ſon opera bouffon de *Blaiſe le ſavetier.* Son vrai nom étoit Danicant; il étoit né à Dreux 1726, d'une famille muſicienne attachée depuis Louis XIII, à la chambre & à la chapelle du Roi. Le jeune Philidor, page de la muſique ſous Campra, fit exécuter à onze ans, ſon premier motet à grands chœurs. Sorti de page, la paſſion des échecs l'occupa plus encore que la muſique. Il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, où il entendit les ouvrages des meilleurs maîtres d'Italie. De retour en France, il ne put obtenir une place de maître de chapelle, parce qu'il avoit fait exécuter à Verſailles un *Iauda Jeruſalem*, en ſtyle italien, que la feue reine n'aimoit pas, & qu'aimoient encore moins ſans doute les François, alors maîtres de cette chapelle. Ce maudit ſtyle italien ne lui réuſſit pas mieux à l'opera; Rebel, ſcandaliſé d'en voir par tout des traces dans un acte que Philidor lui préſentoit, le refuſa ſéchement, & lui déclara qu'on ne vouloit point introduire d'airs dans les ſcènes.

Il fut plus heureux à l'opera-comique, réuni depuis à la comédie italienne. Ses premiers ouvrages y eurent le plus grand ſuccès. Il en a donné à peu près le même nombre que Duni. Ceux qui ont le mieux réuſſi, ſont *Blaiſe*, *le ſoldat magicien*, *le maréchal*, *Sancho Pança*, *le Bucheron*, *Tom Jones* & *les femmes vengées.*

Cependant il ne perdoit point de vue ſon premier projet d'introduire au grand opéra ce genre de muſique italienne que la langue françoiſe ne repouſſoit pas, puiſqu'il réuſſiſſoit ſi bien à l'opera comique, &

Digitized by Google

malgré l'arrêt de Rebel, il vouloit eſſayer d'*introduire des airs dans les ſcènes*. Mais on n'étoit pas encore mûr en France pour cette tentative. On ne l'étoit pas ſurtout à l'académie royale de muſique. *Ernelinde* où M. Philidor avoit déployé toutes les reſſources de ſon art, n'eut en 1761 qu'un ſuccès douteux & fortement diſputé. Mais il ne le fut pas à la repriſe. On ſentit vivement les beautés de cet ouvrage, qui fait époque, & qui aſſure à ſon auteur la gloire d'avoir le premier ſubſtitué ſur notre théâtre lyrique, le récitatif ſimplement déclamé et les airs, duos, trios & autres morceaux de muſique meſurée, ſuivant la méthode italienne, à l'ancienne & ſoporifique pſalmodie françoiſe.

En 1779, M. Philidor fit exécuter à Londres le *Carmen ſæculare* d'Horace, que nous avons depuis entendu au concert ſpirituel, & qui en Angleterre, comme en France, a réuni les ſuffrages de tous les connoiſſeurs. Il a toujours continué de mêler ſon goût pour les échecs à ſes occupations muſicales. Dès 1749, il avoit fait imprimer à Londres *l'analiſe des échecs*, ouvrage pour lequel il avoit eu une ſorte ſouſcription. Il le fit réimprimer en 1777 avec des augmentations conſidérables.

Le ſtyle de la muſique de ce maître eſt ſavant. Sa marche eſt ferme & hardie, ſon harmonie forte ſans être dure, on ne le trouve pas auſſi heureux dans la création du chant, quoique dans tous ſes opera, il y ait des morceaux d'un chant très-agréable. On lui reproche à cet égard beaucoup d'emprunts ou plus que des emprunts; & il eſt certain que dans le Sorcier, dans Tom Jones, dans Ernelinde & d'autres ouvrages, des motifs entiers, alors ignorés des François à qui la muſique italienne étoit entièrement étrangère, mais très-connus aujourd'hui, viennent à l'appui de ce reproche. Il eſt probable qu'il entre un peu de pareſſe dans ce défaut. Nourri comme il l'a été de bonne heure de l'étude des grands maîtres, M. Philidor auroit pu ſans doute imiter leur ſtyle, comme il l'a fait ſouvent, ſans confondre avec cette imitation permiſe des plagiats impardonnables.

M. Monſigny vint en 1759, joindre ſur le même théâtre ſes efforts & ſes ſuccès à ceux de MM. Duni & Philidor. Il a donné environ douze ouvrages, dont les principaux, ſont *les aveux indiſcrets*, *le maître en droit*, *le cadi dupé*, *on ne s'aviſe jamais de tout*, *le roi & le fermier*, *Roſe & Colas*, *le déſerteur*, *la belle Arſène* & *Félix*.

Un chant facile & gracieux, une expreſſion touchante & naturelle, caractériſent les productions de ce compoſiteur. A cette première époque de nos comédies lyriques, il a joui peut-être plus qu'aucun autre du plaiſir de voir ſes airs devenus populaires, & cet avantage étoit compté pour beaucoup en France. Dans tous ſes premiers ouvrages, ſa manière d'écrire eſt extrêmement négligée, ſon harmonie ſouvent foible ou confuſe, en un mot, ſon ſtyle peu formé. Depuis le *déſerteur* on voit qu'il a plus de maturité, qu'il cherche à montrer plus de force. Son orcheſtre eſt plus travaillé, mieux rempli; ſon harmonie eſt plus recherchée & paſſe pour plus ſavante; mais ſes chants ont peut-être quelquefois moins de naturel & d'aiſance.

Ces trois premiers imitateurs du genre italien en France, ſe partageoient le théâtre comique; ils avoient fait tous leurs meilleurs ouvrages, & leur réputation ne croiſſoit plus, lorſqu'un nouveau compoſiteur vint partager avec eux les applaudiſſemens, & s'ouvrir une carrière, où preſque tous ſes pas ont été marqués par des ſuccès, où vingt-cinq ans après ſon début, on le voit réuſſir encore.

André Grétry étoit né à Liége en 1743. Dès l'âge de douze ans, ſon goût déclaré pour la muſique engagea ſes parens à l'envoyer à Rome, où il fut placé au petit collége de Liége. Il y étudia ſous *Caſali*, & fit des progrès ſi rapides, qu'à dix ſept ans, il compoſa avec ſuccès pour le théâtre d'Alibérti, un intermède intitulé *le Vendemiatrice*, les vendangeuſes. C'eſt du moins ce qu'on trouve dans *l'eſſai ſur la muſique* de M. Delaborde, à l'article *Grétry*. On y ajoute que le jeune Grétry fut appelé l'année ſuivante à travailler pour les théâtres de *la Pace* & de *Torſinona*, mais que ſa mauvaiſe ſanté ne le lui permit pas & le força de quitter ce climat. Tout cela paroît inexact.

M. Grétry étant né en 1743, ſa dix-ſeptième année tombe en 1760. Or ce fut cette année-là, que *la buona figliuola* eut tant de ſuccès à Rome, & Piccinni, n'y avoit été appelé pour la première fois, que deux ans auparavant pour *l'Aleſſandro nell' indie*. Sacchini ne le fut que quelques années après; & cependant ces deux grands maîtres étoient à Rome, dans tout l'éclat de leur réputation, lorſque le jeune Grétry y faiſoit ſes études. Il ſuivoit aſſidûment les repréſentations & les répétitions de Piccini, qui m'a dit l'y avoir vu pluſieurs fois: il prit pendant pluſieurs mois, des leçons de Sacchini; ce fut après cela qu'il compoſa pour le théâtre d'Aliberti, & ce fut Sacchini lui-même, de qui je tiens ces détails, qui l'engagea enſuite à quitter l'Italie pour la France, où il pouvoit plus aiſément travailler à ſa réputation & à ſa fortune.

Il paroît donc qu'au lieu de dix-ſept ans, il en avoit vingt-un ou vingt-deux, quand il donna l'intermède des *Vendemiatrici*.

En ſortant d'Italie, M. Grétry alla d'abord à Genève, où il reſta pendant ſix mois. Il y remit en muſique Iſabelle & Gertrude, qui réuſſit beaucoup ſur le théâtre de cette ville.

De Genève, il ſe rendoit ſouvent à Ferney; « M. de Voltaire & madame Denis, diſent les éditeurs de

Voltaire, sur quelques essais qu'il leur fit entendre, conçurent une si grande espérance de ses talens, qu'ils le pressèrent d'aller les exercer dans la capitale, & pour l'y déterminer d'autant mieux, M. de Voltaire s'offrit de travailler dans un genre nouveau, dont il n'osoit cependant se parer disoit il, d'atteindre la sublimité. Il donna en effet le baron d'Otrante à M. Grétry, qui vint le présenter aux comédiens comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens refusèrent la pièce, en avouant cependant que l'auteur n'étoit pas sans talent & qu'il promettoit beaucoup. Ils engagèrent même M. Grétry à mander au jeune homme, que s'il vouloit se rendre à Paris, on pourroit lui indiquer les changemens nécessaires pour faire admettre & représenter sa pièce, & que moyennant un peu d'étude de leur théâtre & de la docilité, il pourroit lui être utile & mériter d'y être attaché. Le jeune auteur reconnut son insuffisance & ne jugea pas à propos de se déplacer. »

Cet événement empêcha M. Grétry de mettre la pièce en musique. Il resta deux ans à Paris, sans trouver personne qui voulut lui confier un autre poème. Enfin M. Marmontel, engagé par M. de Sologaroff, ambassadeur de Russie, fit pour lui le *Huron*, qui fut composé dans fort peu de tems & donné au théâtre Italien en 1768, avec le plus grand succès.

Lucile suivit de près, & réussit encore d'avantage. *Sylvain & le tableau parlant*, achevèrent de placer avantageusement l'auteur dans l'opinion publique; ils prouvèrent surtout la souplesse & la fécondité de son talent, qui s'étoit plié dans ce dernier ouvrage aussi facilement au genre bouffon, qu'il étoit touchant & pathétique dans celui qui l'avoit précédé.

Il donna ensuite au même théâtre, *les deux avares*, *l'amitié à l'épreuve*, *Zemire & Azor*, *l'ami de la maison*, *la rosière*, *le magnifique*, *les mariages samnites & la fausse magie*; presque tous avec le même succès; celles de ces pièces qui en eurent moins aux premières représentations, réussirent toujours à la reprise, & sont toutes restées au théâtre.

Ces douze opera, sans être semblables, sans que l'on pût faire à l'auteur le reproche d'uniformité, étoient cependant du même style. C'étoit à beaucoup d'égards, celui de l'école italienne au tems où M. Grétry y avoit étudié. On reconnoissoit surtout dans ses accompagnemens, une imitation éloignée de la manière de Sacchini, quoique en général son harmonie fût peu travaillée, quelquefois même un peu négligée, & que par le désir d'être toujours clair, il la rendit peut-être souvent trop blanche & molle.

Dans *le jugement de Midas*, *l'amant jaloux* & *les événemens imprévus* qu'il fit ensuite, on remarqua quelques changemens dans son style, dans la coupe de ses morceaux, dans sa manière de traiter l'orchestre, soit que M. d'Hele, auteur de ces trois comédies, en lui communiquant ses intentions dramatiques, lui ouvrit sur son art de nouvelles idées; qu'il savoit ensuite employer & développer avec cette finesse de goût & cette adresse qui lui est propre, soit que la révolution qui se fit alors sur un autre théâtre lyrique, l'engageât à essayer de nouvelles routes, à tenter de nouveaux moyens.

Dans les ouvrages qu'il a faits depuis, il s'est en quelque sorte enfoncé encore davantage dans ce style, que quelques personnes trouvent plus dramatique, sans prétendre cependant que celui de ses douze premières pièces ne le soit pas. Celles des productions de ce maître ingénieux & fertile qui ont le mieux réussi depuis les *événemens imprévus*, sont: *Aucassin & Nicolette*, *l'épreuve villageoise*, *Richard cœur-de-lion* & *le comte d'Albert*, ce qui fait en tout une vingtaine de pièces applaudies & restées au théâtre.

M. Grétry a aussi composé avec succès pour le grand opera; il y a paru sous trois formes différentes: d'abord avec son premier style dans *Céphale & Procris*, musique assez foible, mais dont quelques morceaux, & principalement le duo, n'étoient pas indignes de ses autres ouvrages; ensuite dans *Andromaque*, avec le nouveau style dramatique qu'il avoit adopté depuis la révolution musicale; enfin avec une manière mixte, moitié comique & moitié sérieuse, qui lui a parfaitement réussi dans *Colinette à la cour*, *la caravane & Panurge*, mais qui a eu un peu moins de succès dans *l'embarras des richesses*, *Amphitryon & Aspasie*.

La musique de ces pièces d'un genre particulier, est écrite avec beaucoup de liberté, de facilité, d'originalité; remplie d'effets, de contrastes, de détails piquans & de traits pittoresques; les airs de ballets en sont charmans, le spectacle d'un grand éclat & d'une extrême variété. En voilà beaucoup plus qu'il ne falloit pour réussir sur ce théâtre, & il y auroit de la pédanterie à juger à la rigueur ce que l'auteur n'a souvent donné lui-même que comme une débauche de gaîté, d'esprit & de talent.

En parlant d'une révolution musicale, j'ai désigné l'époque la plus brillante & la plus orageuse de l'histoire de la musique en France. Je suis obligé de traiter ici rapidement ce dont il ne seroit facile de donner tous les détails. On y verroit de grands mouvemens & de grandes intrigues, depuis la cour jusqu'au parterre, & depuis les foyers jusqu'aux académies, pour des objets qui nous paroîtroient aujourd'hui un peu futiles. L'activité françoise, alors enchaînée par le despotisme, avoit besoin d'aliment; elle en trouva un dans cette guerre lyrique; & peut-être le public s'y livra-t-il plutôt par l'impulsion de ce besoin que par un véritable enthousiasme.

Elle commença en 1774; mais elle avoit été préparée quelques années auparavant. M. Gluck, avant de venir en France avec son *Iphigénie*, s'étoit

Digitized by Google

fait applanir les voies, & certes il avoit bien connu la nation, ou on la lui avoit bien fait connoître.

Je ne dirai rien de sa vie avant cette époque, M. Suard en a suffisamment parlé à l'article *Allemagne*, dont l'histoire de M. Gluck occupe la moitié. Je donnerai plutôt dans le supplément placé à la fin de ce dictionnaire ce qui m'a paru devoir compléter l'histoire de la musique en *Allemagne*. Quant à celle de M. Gluck, je la reprends où M. Suard l'avoit laissée.

L'Iphigénie en Aulide étoit faite & avoit été répétée plusieurs fois à Vienne dès le mois d'août 1772. Le Bailly du Roulet, auteur des paroles, écrivit alors à M. d'Auvergne, directeur de l'opera, pour lui vanter & M. Gluck, & sa musique, & le poëme. Ce célèbre Gluck, alors inconnu à toute la France, c'étoit *le fameux M. Gluck, si connu dans toute l'europe. Ce grand homme*, après avoir composé *avec le plus grand succès plus de quarante opera italiens*, s'étoit convaincu *que le genre français étoit le véritable genre dramatique musical*. Deux opera italiens (Orphée & Alceste) composés dans le nouveau système qu'il s'étoit fait, exécutés à Parme, à Milan, à Naples, &c. avec un succès *incroyable*, avoient *produit en Italie une révolution dans le genre*. L'un de ces opera représentés à Bologne, pendant l'hiver, y avoit *attiré plus de vingt mille étrangers*, &, *de compte fait*, Bologne avoit gagné *plus de quatre-vingt mille ducats par ce spectacle*.

Après avoir découvert que le système dramatique italien étoit mauvais, il avoit aussi reconnu que la langue italienne n'avoit *ni la clarté, ni l'énergie de la langue françoise*, & que celle-ci avoit à un plus haut degré toutes les qualités requises *pour la grande composition musicale*. Or en cela *personne ne pouvoit être juge plus compétent que M. Gluck*, qui possédoit *parfaitement* les deux langues, &c.

Venoit ensuite l'éloge du poëme. *L'auteur*, qui étoit le Bailli lui-même, *lui paroissoit*, à lui Bailli, *avoir suivi Racine avec la plus scrupuleuse attention*. Les changemens nécessaires n'avoient point altéré l'intérêt; *il lui avoit paru même* (toujours à lui Bailli, auteur du poëme) *aussi entier que dans la tragédie de Racine*. Les vers de Racine qu'on avoit pu conserver, étoient *enchâssés avec assez d'art, pour qu'on ne pût pas apercevoir trop de disparité* (entre ces vers de Racine & ceux de lui Bailli du Roulet) *dans la totalité du style de l'ouvrage*. Enfin l'auteur s'étoit *assuré de l'effet* de son poëme, & *par la certitude du succès*, il étoit amplement dédommagé de ce qu'il pouvoit perdre du côté de l'amour-propre.

Quant à la musique elle étoit excessivement & en partie justement louée; mais voici une autre partie remarquable de cet éloge: *tout, dans cette composition, m'a paru dans notre genre; rien ne m'y a semblé étranger aux oreilles françoises*. Quelques amateurs qui ont osé dire que dans *Iphigénie* l'ancien genre français se mêloit trop souvent à un meilleur style, ont été fort mal reçus: ils mettoient peut-être dans cette assertion, moins de généralité que M. du Roulet lui-même.

Il finissoit par proposer, de la part de M. Gluck, à l'administration, son opera; l'auteur étoit prêt à faire le voyage de France, si on vouloit lui assurer que son opera seroit représenté, & quoiqu'il fut *demandé avec beaucoup d'empressement à Naples pour le mois de mai suivant*, il étoit prêt *à faire le sacrifice des avantages qui lui étoient proposés*.

Cette lettre fut insérée dans le mercure d'octobre, & le public fut mis ainsi dans la confidence des plans qu'on lui préparoit. Dans le mercure de février 1773, parut une lettre de M. Gluck lui-même, dans laquelle il se défendoit modestement contre l'excès des louanges de M. du Roulet, comme si celui-ci avoit écrit sans lui communiquer sa lettre. Il reconnoît une vérité de fait, qui est que l'invention du nouveau genre d'opera italien ne doit point lui être attribuée, & que c'est à M. *Calzabigi*, auteur des poëmes d'*Orphée*, d'*Alceste* & de *Paris*, qu'en appartient le principal mérite.

Il professe ensuite sa doctrine dramatique, qui est sans doute excellente, & dans un style aussi bon que sa doctrine. « Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poëte n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont foibles & languissantes: l'imitation de la nature (*oui; mais de la nature choisie & embellie*) est le but qu'ils doivent tous se proposer; c'est celui auquel je tâche d'atteindre: toujours simple & naturel, autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression & au renforcement de la déclamation de la poésie. »

C'est la raison, ajoute-t-il, pour laquelle je n'emploie point les *trilles*, les *passages* ni les *cadences* que prodiguent les Italiens. Mais ces *trilles*, ces *passages*, ces *cadences* (& par ce dernier mot il entend sans doute les points d'orgue, sans quoi ce seroit parler à la françoise & dire deux fois la même chose, puisque *trillo* en italien, & *cadence* en françois sont synonymes, au lieu que *cadenza* en italien, signifie toute autre chose) tout cela n'est point à proprement parler la musique italienne, & il n'est pas vrai de dire que les Italiens les prodiguent toujours dans leurs compositions; mais il s'agissoit d'accaparer en France une préférence sur la musique italienne.

Au reste, M. Gluck se défend de prononcer entre les deux langues, quelque étude qu'il en ait pu faire: tout ce qu'il se croit permis de dire, c'est que celle qui lui conviendra toujours le mieux, sera

Digitized by Google

celle où le poëte lui fournira le plus de moyens variés d'exprimer les paſſions.

Il prend delà occaſion de rendre au poëme de M. du Roulet les éloges que cet auteur avoit donnés à ſa muſique : « c'eſt, dit-il, l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles de l'opera d'*Iphigénie*, dont la poëſie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inſpirer de la bonne muſique. » Il revient enſuite à ce qui le regarde. *Quoiqu'il n'ait jamais été dans le cas d'offrir ſes ouvrages* à aucun theâtre, *il ne peut avoir mauvais gré* à l'auteur de la lettre, d'avoir propoſé ſon *Iphigénie* à l'académie de muſique. Il eſt probable en effet que le Bailli avoit pris ſes précautions pour que M. Gluck ne lui ſût pas mauvais gré de cette démarche. Mais dans le projet de ſe préparer un parti en France, voici le meilleur tour d'adreſſe, ſi le but avoit été un peu moins viſible.

« J'avoue que je l'aurois produite (Iphigénie) » avec plaiſir à Paris, parce que par ſon effet, & » avec l'aide du fameux M. Rouſſeau de Genève, » que je me propoſois de conſulter, nous auriors » peut-être enſemble, en cherchant une mélodie » noble, ſenſible & naturelle, avec une déclamation » exacte ſelon la proſodie de chaque langue, & le » caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que » j'enviſage de produire une muſique propre à toutes » les nations, & de faire diſparoître la ridicule diſtinc- » tion des muſiques nationales. L'étude que j'ai faite » des ouvrages de ce grand homme ſur la muſique, » la lettre, entre autres, dans laquelle il fait l'analyſe » du monologue de l'Armide de Lulli (c'eſt la lettre » de Rouſſeau ſur la muſique françoiſe) prouvent » la ſublimité de ſes connoiſſances & la ſureté de » ſon goût, & m'ont pénétré d'admiration. Il m'en » eſt demeuré la perſuaſion intime que s'il avoit » voulu donner ſon application à l'exercice de cet » art, il auroit pu réaliſer les effets prodigieux que » l'antiquité attribue à la muſique. Je ſuis charmé » de trouver ici l'occaſion de lui rendre publiquement » ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite. »

Les choſes ainſi diſpoſées, & l'opera ayant promis de recevoir Iphigénie, M. Gluck vint à Paris. Il y paſſa environ ſix mois à tout préparer pour la repréſentation de ſon ouvrage & pour ſon ſuccès. Il avoit tout à créer dans ſes acteurs, & en quelque ſorte dans le public. Les études, les leçons & les répétitions particulières lui ſervirent pour le premier objet : les répétitions publiques furent un moyen puiſſant qu'il employa pour le ſecond. On ſait toute la rumeur qu'elles excitèrent, toute l'affluence qu'elles attirèrent, & ce qu'y offroit de piquant le genre de la muſique, nouveau pour la plupart des François, & les ſingularités de l'auteur, plus nouvelles peut-être encore.

Qu'on ſe rapelle l'état où étoit avant lui ce ſpectacle, la froideur des acteurs & des actrices, l'immobilité des chœurs, l'inhabileté de l'orcheſtre ; que l'on ſonge à la chaleur qui anime aujourd'hui toutes ces parties, & de quelle activité morale, & de quelle force phyſique il étoit beſoin pour opérer une telle métamorphoſe : on reconnoîtra que M. Gluck étoit préciſément l'homme néceſſaire pour opérer cette heureuſe révolution.

Iphigénie donnée pour la première fois le 19 avril 1774, eut le plus grand ſuccès, malgré d'aſſez vives oppoſitions de la part de quelques vieux François qui la trouvoient trop italienne, & de quelques amateurs excluſifs de la muſique italienne, qui lui reprochoient avec plus de raiſon trop de tournures françoiſes. Il eſt vrai que chacun de ces deux partis pardonnoit à l'ouvrage en faveur de ce que le parti contraire y trouvoit à reprendre ; & c'étoit là peut-être ce que M. Gluck s'étoit propoſé en ſe rapprochant dans ſon premier opera du genre qu'il entreprenoit de détruire.

Il y porta un coup plus fort & plus hardi en faiſant parodier d'italien en françois ſon Orphée. C'eſt aſſurément le meilleur & le plus pur de ſes ouvrages, quoique, à l'exception du rôle d'Orphée, la mélodie en général y ſoit de beaucoup inférieure à la mélodie italienne. Si le ſtyle de ce beau rôle eſt tout à fait italien, on en ſait la cauſe ; on ſait que le chant du premier air *Objet de mon amour* (*Piango il mio ben coſi*) celui des trois couplets que chante Orphée pour appaiſer les démons ; celui enfin du charmant rondeau du troiſième acte, ſont de *Guadagni*, pour qui fut fait ce rôle. C'eſt un fait très-connu, & il eſt aiſé d'apercevoir entre ces morceaux vraiment italiens & tous les autres morceaux de M. Gluck, une différence qui dit aſſez qu'ils ne ſont pas de la même main.

L'air qui eſt à la fin du premier acte n'eſt point dans la partition italienne. Cet acte s'y termine froidement par du récitatif. Les amis de M. Gluck l'engagèrent à y ajouter un air, & même un air de bravoure. Il feignit de ſe rendre avec peine, proteſtant toujours du mépris qu'il avoit pour ce genre, & de ſon extrême facilité. Le très-bel air *L'eſpoir renaît dans mon ame*, fut fait ſi rapidement, que les amis ne revenoient ni de leur admiration, ni de leur ſurpriſe. Il s'éleva des doutes ſur cet air ; on prétendit qu'il étoit de Bertoni, & il eſt vrai qu'il y a un ancien air de Bertoni, dont le motif & les roulades ſont tout à fait ſemblables. Pour prouver la priorité en faveur de M. Gluck, il fallut alors avouer que ce morceau fait avec tant de rapidité, vu la facilité du genre, étoit un air italien tiré d'un autre opera de M. Gluck, & parodié en françois. Les copies de l'air de Bertoni que j'ai vues, portent une date encore antérieure à celle que M. Gluck aſſigna lui-même à l'air qu'il avoit donné d'abord pour une production nouvelle. Tous ces petits traits qui ont peu d'importance par eux mêmes, en acquièrent dans l'hiſ-

toire

toire d'un homme célèbre, & doivent trouver place dans celle des révolutions de l'art.

Cependant les journaux, les pamphlets secondoient l'effet des représentations. Tous les jours nouveaux éloges, nouvelles exagérations. « Toutes les musiques que je connois, écrivoit l'abbé Arnaud, sont à celle de M. Gluck, ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire, ce que l'épigramme & le madrigal sont au poëme épique. » Tout ce qu'il écrivit alors étoit monté sur ce ton.

Alceste parut; & comme son succès s'établit plus difficilement que celui d'Iphigénie & d'Orphée, les panégyristes redoublèrent d'enthousiasme & d'emphase. *Le Souper des Enthousiastes*, brochure de l'abbé Arnaud, passa toutes les bornes. Il alla jusqu'à y faire entendre que ceux qui n'aimoient pas Alceste étoient des gens qui *voyoient d'un œil sec la vertu malheureuse*, que *de véritables traits de générosité & de grandeur d'ame ne touchoient point*. « Remarquez, » ditoit-il encore, qu'Alceste plaît principalement » à de bonnes gens, à des pères de famille, à des » mères tendres, à de bons amis, à des jeunes gens » sensibles. » Voilà de quels moyens on se servoit pour ramener le public à cet opera, rempli de grandes beautés, mais dont la tristesse & la monotonie, voient d'abord écarté le grand nombre des spectateurs. C'étoit rendre service à l'art que de faire sentir aux François inattentifs les beautés austères des deux premiers actes; mais ne pas changer de ton en louant le troisième, c'étoit égarer leur jugement, c'étoit corrompre le goût à sa naissance.

Je ne dirai rien de *Cythère affligée*, dont les ennemis de M. Gluck ne se souviennent plus, & dont ses amis ne parlent jamais. Au reste, comme le succès de cet opera n'eut rien ajouté à sa réputation, sa chute ne devoit pas y porter atteinte.

Après Iphigénie, Orphée & Alceste, la révolution musicale étoit bien avancée: on essaya de remettre au théâtre quelques opera françois, mais il ne fut plus possible de les entendre. Pour avoir entièrement cause gagnée, il ne restoit qu'à faire de la nouvelle musique sur quelques anciens poëmes déjà traités par Rameau ou par Lulli, afin que les mêmes vers paroissant sous deux musiques différentes, on pût se décider avec plus de connoissance de cause, & prononcer sans appel ce qui déjà n'étoit plus en question. M. Gluck se détermina à faire *Armide*.

Ce fut pendant qu'il y travailloit à Vienne que M. Piccinni vint en France. Il arriva en janvier 1777, précédé d'une grande réputation, mais ne s'étant fait annoncer par aucun des moyens qu'avoit employés M. Gluck. Le gouvernement, qui déjà l'avoit appelé avant la mort de Louis XV, lui assuroit un traitement, lui promettoit faveur & protection. Père d'une famille nombreuse, qu'il amenoit avec lui, tout entier à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il venoit habiter, il passa une année entière, renfermé dans un cercle borné d'amateurs & de gens de lettres, étudiant notre langue avec l'activité d'un jeune homme, y faisant des progrès rapides, studieux sur-tout de la déclamation & de la prosodie, & partageant ses journées entre la composition de son premier ouvrage & la lecture de nos poëtes, de nos orateurs & de nos philosophes les plus célèbres.

A peine avoit-il commencé son opera de Roland, que les partisans de M. Gluck, & M. Gluck lui-même, lui déclarèrent la guerre. Ces deux artistes pouvoient être rivaux sans être ennemis, & le caractère de M. Piccinni rendoit l'union facile entre eux; l'art y eut gagné sans doute, & de misérables divisions n'eussent pas troublé les jouissances de cet art conciliant & paisible. On fut injuste & exclusif de part & d'autre, selon la coutume: on écrivit, on s'injuria, on se détesta cordialement, le tout pour des notes; on embrouilla la question, & l'on n'en cria que plus fort quand on fut parvenu à ne plus s'entendre.

Dans cette guerre, comme dans toutes les autres, le tort est du côté des agresseurs. Ceux qui se trouvoient inopinément & injustement attaqués n'eurent pas le choix, & se virent forcés de se défendre. Or, que cette agression vint de M. Gluck lui-même, voici ce qui le prouve évidemment.

D'abord il fit courir le bruit qu'il avoit commencé à composer *Roland*; bientôt on publia même que cet opera étoit fini, ce qui donna lieu à ce bon mot que le journal de Paris s'empressa de recueillir. « Savez-vous, disoit quelqu'un à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* & de *Roland*? — De Roland! dit son voisin: mais M. Piccinni travaille actuellement à le mettre en musique. — Eh bien! réplique l'autre, tant mieux: nous aurons un *Orlando* & un *Orlandino*. »

Peu de temps après, parut dans l'Année littéraire, une lettre de M. Gluck, qui contient la véritable déclaration de guerre. « Vous m'exhortez, écrivoit-il au bailli du Rouler, à continuer de travailler sur les paroles de l'opera de *Roland*; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'opera, qui n'ignoroit pas que je faisois Roland, avoit donné ce même ouvrage à M. Piccinni, j'ai bâclé tout ce que j'en avois déjà fait, qui peut-être ne valoit pas grand'chose; & en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel d'avoir empêché qu'on ne lui fit entendre une mauvaise musique; d'ailleurs je ne suis plus un homme fait pour entrer en concurrence. M. Piccinni auroit trop d'avantage sur moi; car outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, il auroit celui de la nou-

veauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais; n'importe : cela use la fantaisie, & puis *je tirai ſ'ayé le chemin*, il n'a qu'à me ſuivre. »

« Je ne vous parle pas de ſes protections. Je ſuis sûr qu'un certain politique de ma connoiſſance (M. *Caraccioli*, ambaſſadeur de Naples, depuis Viceroi de Sicile) donnera à dîner & à ſouper aux trois quarts de Paris, pour lui faire des proſélytes, & que Marmontel, qui ſait ſi bien faire des contes, conte à tout le royaume le mérite excluſif du ſieur Piccinni. Je plains, en vérité, M. Hébert, (alors adminiſtrateur de l'opera) d'être tombé dans les griffes de tels perſonnages, &c. »

On conviendra que cette hoſtilité étoit auſſi vive que gratuite. Il ſeroit inutile de chercher à excuſer cette lettre, qui devint malheureuſement trop publique : mais peut-être fut-elle imprimée ſans la participation de ſon auteur.

Le reſte de l'épître eſt curieux ſous un autre point de vue; c'eſt une preuve nouvelle des ſoins que ſe donnoit M. Gluck pour préparer & aſſurer le ſuccès de ſes ouvrages.

« C'eſt, dit-il, un galant homme que ce M. Hébert, & c'eſt la raiſon pour laquelle je ne m'éloigne pas de lui donner mon Armide, à condition cependant, qu'on me donnera au moins deux mois quand je ſerai à Paris, pour former mes acteurs & actrices; que je ſerai le maître de faire faire autant de répétitions que je croirai néceſſaire; qu'on ne laiſſera doubler aucun rôle, & qu'on tiendra un autre opera tout prêt, au cas que quelque acteur ou actrice ſoit incommodé; voilà mes conditions, ſans leſquelles je garderai l'*Armide* pour mon plaiſir. J'en ai fait la muſique de manière qu'elle ne vieillira pas ſi-tôt. »

« Vous me dites, mon cher ami, que rien ne vaudra jamais Alceſte; mais moi je ne ſouſcris pas encore à votre prophétie. Alceſte eſt une tragédie complète, & je vous avoue qu'il manque très-peu de choſe à ſa perfection; mais vous n'imaginez pas de combien de nuances & de routes différentes la muſique eſt ſuſceptible; l'enſemble de l'Armide eſt ſi différent de celui d'Alceſte, que vous croirez qu'ils ne ſont pas du même compoſiteur.... Je vous conſeſſe qu'avec cet opera j'aimerai à finir ma carrière. Il eſt vrai que pour le public il faudra au moins autant de temps pour le comprendre, qu'il lui en a fallu pour comprendre l'Alceſte. Il y a une eſpèce de délicateſſe dans l'Armide qui n'eſt pas dans l'Alceſte; car j'ai trouvé le moyen de faire parler les perſonnages de manière que vous connoîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce ſera Armide qui parlera ou une ſuivante, &c. &c. Il faut finir, autrement vous croiriez que je ſuis devenu fou ou charlatan. »

Il ne finit cependant pas. Il lance encore un ſarcaſme contre M. Marmontel, dont il n'avoit pas ſans doute l'intention de ſe faire un ami. « Rien ne ſert, dit-il, un ſi mauvais effet que de ſe louer ſoi même : cela ne convient qu'au grand Corneille; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on ſe mocque de nous & on nous rit au nez. »

Il fait enſuite ſa cour aux dépens de compoſiteurs italiens, & par conſéquent de M. Piccinni, à deux compoſiteurs françois, dont il accapare ainſi les partiſans. « Vous avez grande raiſon de dire qu'on a trop négligé les compoſiteurs françois; car, ou je me trompe fort, je crois que *Gluſſec* & *Philidor*, qui connoiſſent la coupe de l'opera françois, ſerviroient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, ſi l'on ne s'enthouſiaſmoit pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

Il revient encore, en finiſſant, ſur Armide & ſur Alceſte, qu'il défend abſolument aux Pariſiens de comparer enſemble, ſous peine d'être déclarés imbécilles. « Je tremble preſque qu'on ne veuille comparer l'Armide & l'Alceſte, poëmes ſi différens, dont l'un doit faire pleurer, & l'autre faire éprouver une voluptueuſe ſenſation : ſi ce arrive, je n'aurai pas d'autre reſſource que de faire prier Dieu pour que la bonne ville de Paris retrouve ſon bon ſens. »

Armide fut repréſentée le 3 mars 1777 avec un ſuccès médiocre; mais il en fut comme d'Alceſte : on s'y habitua peu à peu, & quoiqu'à l'exception de quelques morceaux, on y reconnoiſſe difficilement l'auteur d'Orphée, le mérite de ces morceaux, la beauté du poëme, la richeſſe & la variété du ſpectacle ont toujours ſoutenu depuis, & ſoutiendront ſans doute long temps cet ouvrage.

La guerre de plume étoit alors dans ſa plus grande chaleur. L'exagération à laquelle ſe livroient les admirateurs de M. Gluck, rendit exagérés dans un ſens contraire, ceux qui ne partageoient pas leur admiration. L'acharnement à pourſuivre les Italiens, la période italienne, les chants italiens, & M. Piccinni, qui étant italien, étoit envoyé d'avance à tous les diables, avec ſes chants & ſes périodes, tout cela aigriſſoit ceux même qui ne le connoiſſant pas, mais connoiſſant la bonne muſique italienne, & par conſéquent celle d'un maître auſſi juſtement célèbre, ne voyoient dans cette dé raction prématurée qu'eſprit de parti, que fanatiſme, ignorance & mauvaiſe foi.

Ceux qui le voyoient de près ſouffroient plus impatiemment encore ces jugemens aveugles, ces préventions ridicules, ce dénigrement abſurde & décourageant. Le caractère de Piccinni, ſes qualités ſociales, ſa vie retirée & ſimple au milieu de ſa famille, l'agrément & la culture de ſon eſprit, ſa philoſophie, rare dans les hommes de ſon art & de ſon pays, ſa fierté modeſte qui le rendoit également incapable de ſe vanter & de s'avilir, enfin tout ce

qu'il avoit d'attachant comme homme & comme artiſte, ne les diſpenſoit pas à voir patiemment tout ce qu'on faiſoit à l'avance pour armer l'opinion contre un ouvrage qui n'exiſtoit pas encore. De là les brocards, les écrits, les pamphlets pour & contre. Les articles du journal de littérature ſur *Iphigénie* & ſur *Armide*, par M. de la Harpe, qui malheureuſement ne ſavoit pas la muſique; les lettres de l'anonyme de Vaugirard, par M. Suard, qui ne la ſavoit pas davantage; les répliques de l'un & les dupliques de l'autre; les attaques & les défenſes d'autres athlètes moins importans, échauffoient les eſprits & mettoient un public déja médiocrement capable de bien juger de ces matières, abſolument hors d'état d'en juger ſainement.

M. Marmontel, auteur des changemens faits dans l'opera de *Roland*, pour le rendre ſuſceptible de toutes les beautés de la muſique italienne, lui qui avoit la conſtance, malgré ſon âge & ſes habitudes, d'aller tous les matins travailler avec Piccinni, l'inſtruire dans notre langue, lui expliquer les fineſſes & les nuances du ſtyle, lui apprendre à ſentir la profodie des mots, l'harmonie des vers, & qui ſe trouvoit chaque jour payé de ſes peines par quelque partie de ce bel ouvrage qu'il voyoit naître, & pour ainſi dire éclore devant lui, voulut ramener les eſprits au véritable état de la queſtion dans ſon *Eſſai ſur la révolution de la muſique en France*. Il ne fit que les aigrir davantage, & contre lui & contre le paiſible auteur de Roland, qui n'en continua pas moins de déployer dans cet ouvrage toutes les richeſſes de ſon art & de ſon génie.

Bientôt les répétitions commencèrent. Les partiſans, les ennemis préparèrent leurs armes. Ceux-ci paroiſſoient les plus forts, parce qu'ils étoient les plus bruyans; aux approches de la repréſentation, ils le devinrent davantage. Piccinni crut ſa chute inévitable. Voici ce qu'il m'écrivit le jour de la dernière répétition. Je copie fidellement ſa lettre..... « Je ſuis bien décidé à mon ſort. Il ne me reſte d'autre moyen que de ſuivre la réſolution que j'ai dans ma tête, & que le diable ne m'ôte pas. (c'étoit de repartir le lendemain matin pour Naples.) Je vous remercie beaucoup de l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon ſuccès, & je vous ſerai obligé tout le tems de ma vie; mais il eſt inutile, mon cher ami, que vous vouliez bien vous chagriner à tel point, & combattre avec tant d'ennemis. Ils auront la victoire, & nous ſuccomberons; tranquiliſez vous, je vous en prie; pour moi je ſuis bien tranquile, & bien ſûr de ma chute affreuſe. Je vous embraſſe de tout mon cœur. »

Le jour de la repréſentation, lorſqu'il partit pour ſe rendre au théâtre, ſa famille, à l'exception de ſon fils aîné, ne voulut point l'y accompagner & fit tous ſes efforts pour la retenir lui-même. Ses rapports mal-adroits & exagérés y avoient jeté le plus grand trouble. Sa femme & ſes filles étoient en larmes; leurs amis avoient beau faire, ils ne pouvoient les conſoler. Lui ſeul étoit calme au milieu de cette déſolation générale. C'étoit un ſpectacle que je n'oublierai de ma vie; quand il ſortit, les larmes & les gémiſſemens redoublèrent: on eût dit qu'il marchoit au ſupplice. A la fin, ému lui-même: « Mes enfans, leur dit-il en italien, penſez donc qu'enfin nous ne ſommes pas parmi des barbares; nous ſommes chez le peuple le plus poli, le plus doux de l'Europe. S'ils ne veulent pas de moi comme muſicien, ils me reſpecteront comme homme & comme étranger. Adieu, raſſurez-vous, ayez bonne eſpérance: je pars tranquillement & je reviendrai de même, quel que ſoit le ſuccès. » Ce ſuccès fut des plus heureux. L'artiſte fut ramené chez lui, comme en triomphe; & malgré les clabauderies de quelques gens de parti, Roland ne fit à chaque repréſentation que réuſſir davantage.

Après avoir ſoutenu inutilement que cet opera ne vaudroit rien, lorſqu'on ſut que M. Piccinni en commençoit un autre, on prétendit que Roland étoit & ſeroit toujours ſon chef-d'œuvre: que là il y avoit des peintures douces & champêtres, aſſorties à ſon talent & aux couleurs de la muſique italienne, mais que dans *Atys* il devoit s'élever juſqu'au tragique, où il étoit incapable d'atteindre; qu'il avoit bien pu faire parler une reine, un page, & même un chevalier, mais qu'il falloit une autre lyre que la ſienne pour faire parler les Dieux.

Cependant lorſque Atys parut, dans la tendreſſe & la douleur d'Atys & de Sangaride, dans la colère de Cybèle, & ſur-tout dans l'enchantement des ſonges envoyés par Morphée, il fut aiſé d'appercevoir une élévation de penſées & de ſtyle, une ſimplicité noble & grande, qui furent aux yeux des connoiſſeurs, le cachet diſtinctif imprimé par le génie du maître ſur ce nouvel ouvrage, & qui le placèrent dans leur opinion, peut-être au deſſus du premier.

Le parti très fort & très-actif qui s'étoit alors formé contre lui, dans le public, dans les journaux, ſur-tout dans l'orcheſtre & parmi les ſujets de l'opera, ne fut point de cet avis. La première repréſentation fut médiocrement exécutée, & aſſez froidement reçue. On entendit fort mal le chœur des ſonges; les mouvemens du parterre & les rhimes de commande couvrirent les inſtrumens & les voix. On l'écouta, on le goûta mieux aux repréſentations ſuivantes; mais ce bel ouvrage n'eut un ſuccès véritable que lorſqu'il fut repris quelques années après.

Entre Roland & Atys, Gluck avoit donné deux opera, *Iphigénie en Tauride* & *Narciſſe*: l'un avoit refroidi l'enthouſiaſme de ſes admirateurs, & l'autre, malgré ſa chute, n'avoit pu les refroidir. Le public n'étoit pas d'abord tout-à-fait de leur avis ſur Iphigénie en Tauride; mais à force de tenir cet ouvrage

au théâtre ſans le doubler jamais, d'en ſoigner la repréſentation, d'y joindre des ballets ſuperbes, d'en faire retentir par-tout les éloges, on y attira & l'on y maintint l'affluence des ſpectateurs. Cette ſeconde Iphigénie eſt regardée comme le chef-d'œuvre de ſon auteur, par ceux de ſes partiſans qui prétendent que la beauté, les graces & la régularité du chant ne ſont pas les qualités les plus eſſentielles de la muſique. En effet, ſi l'on ôtoit de cet opéra trois ou quatre airs, compoſés anciennement ſur des paroles italiennes, & que Gluck fit traduire pour les y inſérer, il reſteroit ſi peu de chant, que ceux qui n'oſent accuſer Gluck d'impuiſſance à cet égard, avoient quelque raiſon de penſer qu'il s'étoit abſtenu de chanter par ſyſtême.

Ce pouvoit être auſſi par un autre motif. Je me rappelle lui avoir entendu dire à lui-même, après Armide, où il y a encore moins de véritable chant que dans Iphigénie en Tauride : *Les Francois me font rire ; ils veulent qu'on leur faſſe du chant, & ils ne ſavent pas chanter.*

Je dois placer ici une anecdote peu connue & qui manqueroit à l'hiſtoire de cette époque intéreſſante. Environ un an après que Roland fut mis au théâtre, M. Piccinni avoit commencé Atys; il l'interrompit bientôt après. Une troupe de bouffons italiens étoit alors réunie à l'opera, uniquement afſortie qui les empêchoit de réuſſir autant qu'ils l'auroient fait ailleurs. M. de Viſmes, entrepreneur de ce ſpectacle, avoit confié à M. Piccinni la direction de cette troupe quant à la partie muſicale. Il tenoit le clavécin aux repréſentations; les leçons qu'il donnoit à quelques-unes des *Singere Buffe*, les répétitions, les morceaux que dans chaque opera il compoſoit à la place de ceux qui ſe trouvoient trop foibles dans la partition, tout cela lui prenoit beaucoup de temps, & ſes amis crurent que c'étoit ce qui l'avoit forcé d'interrompre Atys. On s'aperçut quelque-temps après qu'il travailloit ſecrettement. Pendant plus de trois mois, enfermé tous les matins, il ne recevoit plus perſonne; & lorſque dans le reſte du jour on mettoit la converſation ſur ſes occupations manuales, il la détournoit adroitement.

Sur ces entrefaites on annonça que M. Gluck reviendroit à Paris pour donner au théâtre Iphigénie en Tauride.

Lorſque Piccinni ſe fut aſſuré de la vérité de ce fait, il me prit un jour à part, me mena dans ſon cabinet, & me dit : Mon ami, je ſuis très-malheureux; on n'a ici ni bonne foi, ni fidélité à ſa parole : écoutez ce qui m'arrive. Là-deſſus il me raconta qu'environ ſix mois auparavant, M. de Viſmes l'avoit prié de paſſer chez lui; là, d'un air de confiance & d'amitié, il lui avoit dit qu'il ſouffroit depuis long-temps des injuſtices qu'il lui voyoit éprouver, qu'il vouloit enfin lui procurer une occaſion éclatante de ſe montrer avec tous ſes avantages. Tenez, ajouta-t-il, voilà un excellent poëme que je vous propoſe de mettre en muſique, c'eſt une *Iphigénie en tauride;* M. Gluck en fait une autre, & c'eſt pour le coup que le public impartial pourra décider entre vous. On verra, comme en Italie, deux muſiciens compoſer le même ouvrage; c'eſt un uſage que je veux introduire en France. — Mais il faudroit pour cela que ce fût le même poëme. — Ce n'eſt pas tout-à-fait le même poëme, mais c'eſt le même ſujet, le même plan, & vous pouvez vous en rapporter à moi du choix que j'ai fait pour vous. — Vous n'ignorez pas, Monſieur, les préventions & même les haines qui exiſtent contre moi, ſans que j'y aie donné lieu; ſi l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck étoit entendue la première, on ne voudroit plus entendre la mienne. — Je vous donne ma parole que votre ouvrage ſera mis au théâtre avant le ſien: donnez moi la vôtre, à votre tour, que vous ne parlerez de ceci à perſonne, pas même à vos plus intimes amis : vous y êtes intéreſſé vous-même. Pour que ce concours tout nouveau produiſe l'effet que j'en attends, il ne faut pas que qui que ce ſoit en ait le moindre ſoupçon. Travaillez en toute ſureté. Je me ſuis aſſuré par moi-même, & par l'examen des gens de lettres du meilleur goût, que ce poëme eſt un très bel ouvrage. Commencez à y travailler tout de ſuite; comptez ſur la parole d'honneur que je vous donne, de le faire repréſenter avant celui de M. Gluck; j'attends la vôtre ſur le ſecret que j'exige.

Je ne crus pas, continua M. Piccinni, pouvoir la refuſer. Je lui demandai ſeulement à lire le poëme. Je paſſai une heure à le parcourir : je n'entends pas encore aſſez les fineſſes de votre langue pour ſavoir s'il eſt bien écrit; mais le ſujet me plut beaucoup. Je crus y voir de belles ſcènes, & l'irrégularité même des vers, dans les morceaux deſtinés au chant, me parut devoir fournir l'occaſion de prouver que l'on peut faire ſur des vers inégaux & irréguliers, des chants qui aient toute la régularité que l'art exige. Frappé de cette conſidération, ému par l'intérêt du ſujet, & me fiant aux précautions que M. de Viſmes me diſoit avoir priſes, je donnai ma parole d'honneur, & je n'y ai manqué de ma vie.

Depuis pluſieurs mois je travaille dans le myſtère; j'ai mis mes deux premiers actes; je les ai faits avec tout le ſoin dont je ſuis capable. J'allois commencer le troiſième, quand j'ai appris qu'on donneroit inceſſamment l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck. J'ai été trouver M. de Viſmes; je lui ai rappelé ſa promeſſe. Il m'a répondu qu'il étoit bien fâché; qu'on lui forçoit la main; qu'il avoit des ordres de la reine. Je n'ai pu en tirer autre choſe. Voilà, mon ami, la poſition cruelle où je ſuis. Que dois-je faire? Je ne puis me réſoudre à perdre ce travail; j'y ai mis un caractère nouveau & qui ne reſſemble à celui d'aucun autre de mes ouvrages. J'aime ce ſujet; il me paſſionne, il me touche. Voyez le poëme, &

dites-moi ſincèrement votre avis. Le tour qu'on me joue m'en fait craindre un autre qui ſeroit encore plus cruel. Liſez & tirez moi d'inquiétude.

Il ſortit & me laiſſa ſeul avec le poëme. J'étois moi-même fort inquiet. J'ouvre, je parcours, j'oſe à peine en croire ce que je lis, tant je trouve de mauvais vers, de fautes & de platitudes. Je reprends, je lis de ſuite, je perds patience au troiſième acte; j'appelle M. Piccinni, je lui dis nettement qu'il faut renoncer à cet ouvrage; que le plan, le ſtyle, les caractères, tout eſt déteſtable. — Mais ne peut-on pas corriger? — Il faudroit tout refaire. — Eh bien! refaites, mon ami; tâchez ſeulement de conſerver ce que vous pourrez des deux premiers actes, dont toute la partition eſt achevée; corrigez ſous la muſique, & pour les deux derniers, refondez-les en entier s'il le faut, j'aurai l'agrément de l'auteur pour tout ce que vous aurez fait.

Je voulus y être autoriſé par l'auteur lui-même. Rendez-vous pris à ce ſujet: après quelques reſiſtances, j'eus carte blanche pour faire au poëme toutes les corrections & additions qui me paroîtroient néceſſaires. Il eſt inutile de pouſſer plus loin ces détails, & de dire comment lorſque j'eus fini le troiſième acte, lorſque M. Piccinni en eut achevé la muſique, l'auteur prétendit que j'avois outre-paſſé mes pouvoirs; comment il voulut défaire tout ce que j'avois fait, & tout recommencer de nouveau, paroles & muſique. Nouveau travail pour le compoſiteur, dont la douceur naturelle l'empêcha de tenir tête à cet orage de l'amour-propre d'auteur. Cependant en cédant ſur le reſte, il tint bon pour les airs & pour tous les morceaux de muſique. En refaiſant le dialogue, l'auteur ſuivit au moins la coupe des ſcènes, & ce troiſième acte, tel qu'il eſt, n'a pas nui au ſuccès de l'ouvrage.

Malgré tous les défauts qui reſtoient dans le poëme, malgré la ſupériorité très-marquée de celui qui avoit été donné à M. Gluck; malgré tous les efforts d'une cabale des plus actives & les préventions d'une grande partie du public en faveur de la première Iphigénie en Tauride, la première repréſentation de celle de M. Piccinni réuſſit au-delà de ſes eſpérances. Il falloit que la ſeconde confirmât & affermit le ſuccès. Un accident incroyable vint ajouter à tous les chagrins que cet ouvrage avoit déja donnés à ſon auteur. Mademoiſelle la Guerre, pour laquelle il avoit fait le beau rôle d'Iphigénie, à qui il avoit eu la conſtance de l'enſeigner pendant pluſieurs mois, & dont la voix, ſi belle & ſi touchante, ne brilloit dans aucun autre rôle avec les mêmes avantages, mademoiſelle la Guerre, en entrant ſur le théâtre à la première ſcène, chancelle, balbutie, paroît ivre, & l'on reconnoît bientôt qu'elle l'eſt en effet à ne pouvoir plus ſe ſoutenir. Elle ne perdit cependant pas tout-à-fait la tête, & tout en chancelant & en balbutiant, elle ſe traîna juſqu'à la fin, ſans ſe tromper jamais dans ſon rôle, ſans manquer ni à la meſure, ni aux rentrées, mais au travers des murmures, des bracards & des ris que le parterre & les loges ne pouvoient quelquefois retenir dans des endroits, où ſans ce miſérable état, elle leur eut arraché des larmes.

Malgré cet échec, Iphigénie en tauride ſoutint vingt repréſentations de ſuite, & elle en auroit eu bien davantage, ſi on ne l'eût retirée ſubitement, ſans raiſon, & quoique la recette ne fût point encore tombée au-deſſous de 3,000 livres. Ce ſont-là de ces injuſtices dont, à chaque opera qu'a donné M. Piccinni, on a pris à tâche de l'accabler, qu'il ſouffroit toujours ſans ſe plaindre, ou dont il ſe plaignit inutilement: il s'en conſoloit, en commençant promptement un nouvel ouvrage.

Iphigénie en tauride & Narciſſe, furent les deux dernières productions de M. Gluck. Il vécut encore pluſieurs années à Vienne, où il jouit paiſiblement de ſa réputation & de ſa fortune. Il avoit projeté & même commencé l'opera des *Danaïdes*, mais après une première attaque d'apoplexie, ſe ſentant hors d'état de continuer, il confia ce poëme à M. Salieri, qui l'a donné depuis avec ſuccès.

Gluck eſt mort d'une ſeconde attaque au mois de novembre 1787. Nul muſicien ne reçut en France plus d'honneurs, n'excita un plus grand enthouſiaſme, n'opéra une plus grande & plus utile révolution. Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en détail ſes ouvrages, ni de porter un jugement ſur ſon génie. Ce jugement ſeroit loin peut-être de celui qu'ont porté ſes aveugles partiſans, mais il le ſeroit auſſi des déciſions injuſtes & tranchantes de ſes détracteurs. Au lieu de prononcer moi-même dans un ſujet où je parviendrois difficilement à me faire croire impartial, j'aime mieux rapporter le ſentiment d'un écrivain très-éclairé, & qui ne pouvant avoir ni pour ni contre Gluck, ni pour ni contre Piccinni, de prévention nationale ou particulière, ne doit être ſuſpect à aucun parti.

« Les opera du chevalier Gluck, dit le docteur Burney, dans ſon hiſtoire générale de la muſique, étant conformes au génie de la langue, & flattant le goût national, furent reçus avec acclamation. Ce fut une préparation excellente à un meilleur ſtyle de compoſition que celui auquel les François avoient été habitués. Comme le récitatif étoit plus rapide & les airs plus marqués que dans Lulli & Rameau, il y avoit auſſi plus de feu, plus d'énergie & de variété de mouvement dans ſes airs en général, & infiniment plus de force & d'effet dans l'expreſſion de la douleur, de la crainte, du remord, de la vengeance & de toutes les paſſions violentes. »

« La muſique de Gluck eſt ſi véritablement dramatique, que ſes airs & ſes ſcènes, qui ſont le plus grand effet au théâtre, ſont froids & rudes dans un

les graces de ſon chant. Cet opera chevaleresque eut peu de ſuccès. Il avoit été autrefois mis en muſique par M. de la Borde, auteur de l'*Eſſai ſur la muſique*; le ballet de Médée avec lequel il fut mis au théâtre, y avoit attiré l'affluence. Peu s'en fallut que M. de S. Marc, auteur du poëme, ſe ſouvenant de l'affluence, mais ayant oublié le ballet, ne conclût du froid accueil fait cette fois à ſa chevalerie, que la muſique de M. de la Borde valoit mieux que celle de Piccinni.

Ce fut alors, c'eſt-à-dire, en 1782, que Sacchini, qui l'année précédente avoit différé un voyage en France, y revint pour compoſer trois opera françois. Il choiſit Renaud pour ſon début. Lorſqu'il en eut achevé la muſique, il trouva dans l'adminiſtration de l'opera, qui juſqu'alors l'avoit comblé d'égards, de prévenance & d'éloges, des ſujets de mécontentement qu'il n'avoit pas prévus. On voulut examiner ſa partition avant de la faire copier. On conçoit à peine la préſomption des muſiciens françois ſe portant pour examinateurs d'une partition de Sacchini. Ce qui eſt plus inconcevable encore, c'eſt que leur déciſion fut que, par intérêt pour la gloire de M. Sacchini lui-même, il ne falloit point donner ſon ouvrage.

Il avoit contre lui tous ceux qui, dans la guerre lyrique, n'avoient pris couleur que par eſprit de parti. Les Gluckiſtes le condamnoient, comme Italien, à ne faire jamais que de jolis chants, & l'excluoient du domaine de la muſique dramatique; les Piccinniſtes excluſifs aſſuroient que ne ſachant pas du tout le françois, il eſtropieroit la langue, & ne mettroit dans ſa muſique, comme il l'avoit ſouvent fait même en Italie, que des beautés vagues & mal appropriées au ſens des paroles. Les véritables amateurs, ceux qui étoient par-deſſus tout attachés aux progrès de l'art, qui aimoient les opera de Piccinni, non pour l'amour de ce maître, mais par une prédilection éclairée pour la bonne muſique italienne, ſe réjouiſſoient de voir le ſeul compoſiteur qui dix ans auparavant pouvoit être comparé à Piccinni en Italie, venir en France lui diſputer la palme. Au préjugé que formoient en ſa faveur dans le gros du public la *Colonie* & l'*Olympiade*, traduites en françois, ils joignoient la connoiſſance de pluſieurs de ſes autres opera italiens, ſur-tout celle des beaux ouvrages qu'il avoit compoſés en Angleterre & de ces chœurs pleins d'harmonie, de chant, & d'une expreſſion auſſi noble que pathétique qu'il avoit fait entendre ſur le théâtre de Londres. Ils attendoient avec impatience l'opera de Renaud, où on leur aſſuroit que le poëte lui avoit fourni l'occaſion de placer pluſieurs morceaux de ce genre, & où ils ne doutoient pas qu'il ne mît dans les airs & dans tous les morceaux de chant la réunion de force & de grace qui les avoit toujours charmés dans ſa muſique.

Ils ne furent point trompés dans leur attente; quand Sacchini fut parvenu à faire jouer ſon opera, on ne ſe laſſa point de l'entendre, & meſſieurs les docteurs de l'académie royale furent obligés de reconnoître, que dans la repréſentation de Renaud, ce n'étoit pas la gloire de Sacchini qui étoit compromiſe. L'un d'eux eut la naïveté de lui dire qu'ils n'étoient pas étonnés des beaux airs ni même du bon recitatif dont cet ouvrage étoit rempli, mais que la beauté des chœurs les avoit beaucoup ſurpris dans un compoſiteur italien. On ſe figure à ce trait d'ignorance groſſière, ce que doit penſer l'élève de Durante. Les chœurs! répondit-il en ſouriant avec dédain, eh! ce ſont-là nos premières études; ce ſont pour nous des jeux d'enfans; il ne ſort pas un élève de nos conſervatoires qui n'en puiſſe faire autant. Les académiciens ſe turent ſans rien rabattre de leur ſurpriſe, & ſans avoir changé d'avis ſur l'école italienne.

Le ſuccès mérité de Renaud vengea Sacchini de toutes ces injuſtices; mais le parti qui avoit voulu l'abattre n'ayant pu y réuſſir, entreprit de le faire ſe battre du moins à abattre Piccinni. Quoique Renaud ſoit abondamment du même ſtyle que les ouvrages italiens de Sacchini, qu'on y reconnoiſſe peut-être même un peu trop, dans pluſieurs morceaux, les tours accoutumés & le faire habituel de ce maître, on dit, on écrivit qu'il avoit eu le bon eſprit de changer ſa manière; qu'avec autant de chant & de grace que ſon compatriote & ſon rival, il étoit beaucoup plus dramatique; qu'enfin, pour comble d'éloge, il reſſembloit beaucoup plus dans cet ouvrage à Gluck qu'à Piccinni.

Qu'il fût ou non flatté de ce jugement, on ne s'en tint pas là; de faux amis lui perſuadèrent que Piccinni avoit fait contre lui une forte cabale, tandis que d'autres gens de la même trempe répétoient ſans ceſſe à Piccinni, que Sacchini ne perdoit aucune occaſion de lui nuire & de mal parler de lui. On ne réuſſit que trop facilement à les brouiller, à brouiller les amis de l'un avec les amis de l'autre, & à faire deux partis foibles de ce qui pouvoit en former un très-fort.

La cour donna à ces rivalités une activité nouvelle, en demandant pour les ſpectacles de Fontainebleau, un opera de chacun des deux maîtres. Piccinni choiſit *Didon*, & Sacchini *Chimène*. Sacchini fut le premier prêt; on commença de le répéter auſſi-tôt qu'il fut poſſible; toutes les préventions étoient alors pour lui; l'orcheſtre, les ſujets, l'adminiſtration de l'opera le portoient aux nues. Chimène, dès les premières répétitions, paſſa pour un chef-d'œuvre, & c'en étoit un en effet. Piccinni commença tard ſon ouvrage. Je le vis arrivant de la campagne de M. de la Borde, ancien banquier de la cour, partir pour celle de M. Marmontel, où Didon l'attendoit depuis deux mois, & je le vis revenir dix-ſept jours après avec la partition toute entière, mais dont le

Digitized by Google

chant ſeul étoit noté. Il repartit pour Méreville (1) d'où il envoya chaque ſemaine un acte complet à la copie. Ainſi dans moins de ſix ſemaines, Didon entière fut compoſée, chant & accompagnemens. Je l'ai vu; il faut bien que je le croie.

Les premières répétitions n'eurent pas le moindre ſuccès, tandis que celui de Chimène ſembloit s'accroître chaque jour. On trouvoit Didon foible, traînante, ennuyeuſe comme la mort. Ce devoit être le tombeau de ſon auteur : ſes amis auroient bien dû lui conſeiller de retirer cet ouvrage; & cent autres impertinences. Mais aux dernières répétitions, Madame Saint-Huberti, qui revenoit d'un voyage en province, ayant donné à ce beau rôle de Didon l'expreſſion & la vie qu'avoit à peine fait deviner celle qui l'avoit répété juſqu'alors, la pièce parut toute autre. Acteurs, ſpectateurs, accompagnateurs, adminiſtrateurs, amis, ennemis, tous furent électriſés, tous fondirent en larmes, & Didon prenant enfin dans l'opinion le rang qui lui étoit dû, ceux qui avoient tant exalté Chimène commencèrent à craindre que, loin d'enterrer ſa rivale, comme ils le diſoient d'abord, elle n'eût de la peine à ſe ſoutenir auprès d'elle.

Ce fut juſtement ce qui arriva. Quoique fort protégée à la cour, elle n'y eut qu'un ſuccès médiocre. Didon en eut un dont il y a peu d'exemples. Chacune devoit être repréſentée deux fois; Chimène ne ſoutint qu'une repréſentation, Didon en eut trois; & ce qu'il y a de particulier, c'eſt que ce fut à la demande du roi, qui n'avoit jamais pris goût à aucun ouvrage en muſique, & qui après avoir entendu une répétition & deux repréſentations de Didon, voulut abſolument en voir une troiſième.

Le ſuccès fut le même à Paris qu'à Fontainebleau. L'enthouſiaſme croiſſoit à chaque repréſentation; madame S. Huberti ſe montra, dans le rôle de Didon, l'égale des plus grandes actrices. Le public lui décerna une couronne. Il fut reconnu enfin qu'un Italien pouvoit faire de la muſique dramatique; & cette fois encore les François virent l'effet du poëme pour celui de la muſique. Didon fait plus d'impreſſion que Roland & Atys, non que la muſique ſoit ni meilleure, ni même d'un autre ſtyle; mais parce que dans ce dernier ouvrage comme dans les deux premiers, elle eſt ce qu'elle devoit être; mais parce que, ayant à rendre des ſentimens profonds, une paſſion ardente & malheureuſe & le dernier degré des infortunes de l'amour, l'auteur a trouvé les couleurs propres à ce tableau, comme il avoit trouvé celles qui convenoient à des peintures moins ſombres & moins paſſionnées : il n'a ni exagéré les unes, ni affoibli les autres; ce qu'il y a de certain, ce qui détruit comme un vain fantôme tout le ſyſtême anti-muſical par lequel on vouloit établir que pour être théâtrale la muſique ne devoit être ni périodique, ni ſoumiſe aux lois d'une mélodie régulière, c'eſt que dans aucun de ſes opera M. Piccinni n'a employé plus de beaux airs, plus de motifs développés, plus de périodes arrondies que dans Didon, que l'on regarde comme le plus dramatique de tous.

Chimène eut à Paris plus de ſuccès qu'elle n'en avoit eu à la cour, où, après avoir été annoncée, prônée, protégée ſi hautement, elle avoit fini par n'avoir qu'une ſeule repréſentation médiocrement applaudie. A Paris, mieux écoutée, exécutée avec plus d'enſemble, elle parut ce qu'elle eſt, remplie de beautés muſicales du premier ordre, de chants vraiment auſoniens, & d'accompagnemens de la plus grande richeſſe. Mais le peu d'intérêt du ſujet, ou du moins de la manière dont il eſt traité dans ce poëme, & quelquefois un peu de vague dans l'expreſſion de la muſique, firent que ces beautés excitèrent plus d'admiration que d'enthouſiaſme, & que Chimène, toujours applaudie des connoiſſeurs, n'attira pas l'affluence comme Didon.

Sacchini fut très ſenſible à ce petit déſavantage, & ſes faux amis continuant de lui aigrir l'eſprit, tandis que d'autres, non moins malintentionnés, le noirciſſoient dans celui de Piccinni, ces deux grands artiſtes, compatriotes & condiſciples, finirent par ſe brouiller ouvertement.

Gluck & Piccinni avoient remis en muſique des opera de Lulli; Sacchini en remit un de Rameau. Les poëmes & la muſique de Dardanus avoient une grande réputation. Faire des changemens à l'un & refaire l'autre parut à beaucoup de gens une double témérité. Elle ne fut pas très-heureuſe, & le nouveau Dardanus reçut du public un accueil aſſez froid. Ce n'eſt pas qu'il n'y ait de très-beaux morceaux de muſique, un chœur ſuperbe, & quelques airs pleins d'expreſſion & de grace; ce n'eſt pas certainement qu'il y ait la moindre comparaiſon à faire entre le Dardanus de Sacchini & celui de Rameau, quoique l'auteur italien ait quelquefois ſemblé vouloir provoquer ces comparaiſons, en rappelant dans ſes motifs, comme dans celui du premier monologue, quelque ſouvenir de ceux du compoſiteur françois; ce n'eſt pas non plus que la plupart des changemens faits au poëme ne fuſſent néceſſaires & avoués par le goût, mais c'eſt que toute cette magie, qui eſt le fond de l'ouvrage, inſpire trop peu d'intérêt, & que le mérite du ſtyle ne peut racheter aujourd'hui l'invraiſemblance & l'enfantillage de ces coups de baguette qui évoquent les diables, changent la figure des hommes, & font deſcendre à travers le toit d'une priſon des génies chantans & danſans pour amuſer un héros.

Le ſuccès mérité de la magicienne Armide a longtemps trompé nos poëtes lyriques : ils n'ont pas vu que ce ſuccès étoit dû, moins à ſes enchantemens qu'à ſon amour & à ſes malheurs.

Sacchini,

(1) C'eſt la terre de M. de la Borde.

Sacchini, qui ſentoit ſa force, laiſſa les oiſifs diſcuter ſur Dardanus, & ſe mit à compoſer *Œdipe à Colone*, le plus beau de ſes ouvrages françois. Les difficultés qu'il éprouva pour le faire repréſenter, l'engagèrent à le garder dans ſon porte-feuille, juſqu'à ce qu'on vînt lui offrir des conditions raiſonnables. On ne ſe preſſa pas; mais la cour lui ayant commandé un opera pour le voyage de Fontainebleau, il choiſit *Evelina*, & commença d'y travailler avec beaucoup d'ardeur. Le peu de temps qui lui étoit donné l'obligea à un excès de travail qui altéra ſa ſanté. Il ſentit quelques atteintes de goutte & craignit de ne pouvoir aller juſqu'à la fin.

Il étoit depuis plus de quinze ans attaqué de cette maladie cruelle. Je tiens de lui, que pendant un ſéjour de dix années en Angleterre, il n'avoit jamais pu voir la première repréſentation d'un ſeul de ſes opera. Naturellement pareſſeux & livré au plaiſir, il ſe donnoit du bon temps juſqu'aux approches du terme fixé pour la miſe en ſcène. Alors il s'enfermoit, travailloit jour & nuit, s'excédoit de fatigue, s'achevoit aux répétitions, tomboit malade, reſtoit tout l'hiver étendu ſur le lit de douleur, ſouvent avec des révolutions de goutte qui le mettoient à deux doigts de la mort, ſe rétabliſſoit au printemps, & recommençoit le même train de vie.

Même choſe lui arriva en France: chacun de ſes opera fut marqué par une rechute. A force de courage, & quoique déja très-ſouffrant, il étoit prêt d'achever Evelina; le troiſième acte étoit fort avancé. L'eſpérance d'un nouveau ſuccès à la cour, à la ſuite duquel il ſe flattoit qu'on ne pourroit refuſer de donner à la ville ni Evelina, ni ſon cher Œdipe, le ſoutenoit contre les aſſauts de ſon mal, lorſqu'il apprit que la reine avoit changé d'avis, qu'elle avoit cédé aux ſollicitations des *compoſiteurs nationaux* qui ſe plaignoient de voir toujours des étrangers occuper à leur excluſion les ſpectacles de la cour; qu'enfin on ne donneroit point Evelina.

Cette nouvelle imprévue lui porta un coup qui fut pour lui le coup de la mort. Une goutte remontée l'emporta dans peu de jours. Ainſi mourut loin de Naples, ſa patrie, dans la force de l'âge & du talent, mais affoibli depuis long-temps par une maladie douloureuſe, l'un des plus grands maîtres de l'école italienne. D'autres ont eu peut-être plus d'originalité, plus de variété, ont eu plus habituellement l'expreſſion propre, ont inventé davantage; mais aucun n'a poſſédé à un plus haut degré la nobleſſe & l'élégance du ſtyle, la régularité du deſſein, la pureté de l'harmonie, la beauté des formes du chant; aucun n'a, dans ſa mélodie, été plus favorable aux développemens de la voix; aucun dans ſes parties inſtrumentales, n'a mis plus à l'aiſe, n'a mieux fait parler, n'a employé plus à propos les diverſes ſortes d'inſtrumens, n'a tracé dans ſon orcheſtre des deſſeins mieux ſuivis & plus ingénieux; aucun enfin n'a laiſſé un plus grand nombre de ces airs touchans & gracieux, que l'on voudroit toujours ou chanter ou entendre.

Œdipe, repréſenté après la mort de ſon auteur, eut un ſuccès qui auroit peut-être été moindre de ſon vivant, & qui redoubla les regrets de ſa perte. Evelina n'y ajouta rien: quoique rempli de très-beaux morceaux, cet opera, dont toute la fin du dernier acte eſt d'une autre main, réuſſit médiocrement, ſoit à cauſe de la monotonie & de la triſteſſe du ſujet, ſoit parce que la muſique a contracté quelque choſe de ces deux défauts. Quoi qu'il en ſoit, ſi les repréſentations d'Evelina furent bientôt déſertes, il n'en fut pas ainſi d'Œdipe; il n'en ſera pas ainſi de ce chef-d'œuvre, toutes les fois qu'il ſera remis avec ſoin. En effet, c'eſt celui des ouvrages françois de Sacchini où il y a le plus d'intérêt dans le poëme, le plus de force, d'enſemble & d'unité dans la muſique. C'eſt ſans doute celui qui, indépendamment des révolutions que l'art peut éprouver encore, ſe ſoutiendra le plus long-temps au théâtre. Il arrivera bien des changemens dans les formes & dans les inventions muſicales, avant qu'on ſe laſſe d'entendre l'Œdipe de Sacchini, l'Orphée de Gluck & la Didon de Piccinni.

Ce dernier maître, tandis que ſon rival éprouvoit toutes ces viciſſitudes & mouroit enfin victime des caprices d'une cour qui lui avoit d'abord accordé tant de faveur, n'étoit pas lui-même beaucoup plus heureux, & l'on ſembloit, à chacun de ſes ouvrages, vouloir lui faire expier le ſuccès de Didon.

Diane & Endymion, l'un de ceux où il a ſemé le plus d'idées heureuſes, de beaux chants, & dont le ſtyle a le plus de fraîcheur & de vivacité, réuſſit peu, malgré la beauté du ſpectacle & le charme des ballets, dont les airs ſont délicieux. Ne pouvant dire du mal de la muſique, on en dit beaucoup du poëme. Les changemens qui y furent faits ne ſatisfirent pas encore; c'eſt peut-être parce qu'il pèche par le fond même du poëme; non-ſeulement à cauſe de la mythologie qui y règne & que l'on paroît décidé à ne plus ſouffrir, ſinon dans les opera conſacrés par d'anciens noms & de vieux ſuccès; mais à cauſe de ſa reſſemblance avec Atys, auquel d'ailleurs il ne reſſemble que par le ſujet.

Pénélope eut plus de ſuccès, mais non pas autant qu'elle en mérite. Le poëme, il eſt vrai, pouvoit être plus chaudement conçu, mais il y a de la nobleſſe, de la dignité, un dialogue ſouvent heureux, des airs bien coupés & bien placés, quelques ſcènes du plus grand intérêt, entre autres celle où Pénélope, ſans reconnoître Ulyſſe, lui fait raconter ſes malheurs; & dans cette ſcène, dans ces airs, dans ces morceaux de dialogue, le muſicien s'eſt montré le rival du poëte dont il a, dans le teſte de l'ouvrage, ſouvent couvert les défauts.

M. de S. Marc ayant entrepris de faire remettre son *Adelle*, engagea M. Piccinni à retoucher les endroits dont lui-même n'étoit pas content. L'administration promit que dès que ces changemens seroient faits, l'opera seroit repris. Piccinni se mit à l'ouvrage: quand on lui demandoit quels nouveaux morceaux il comptoit changer, il souriroit pour toute réponse, & tous les jours avançant son travail, il se trouva au bout de quelques mois, que depuis le commencement jusqu'à la fin, Adelle, à quelques scènes près, étoit refaite toute entière. Mais la peine qu'il s'étoit donnée fut inutile: on lui manqua de parole, & le public fut ainsi privé d'un de ses meilleurs ouvrages.

Il avoit accepté depuis long-temps un poëme du genre le plus austère: c'étoit Clytemnestre, tragédie en cinq actes, sans ballets. L'auteur des paroles & ses amis s'étoient engagés à le faire jouer dès qu'il seroit mis en musique; ils avoient avec les administrateurs de l'opera des relations qui paroissoient les autoriser à prendre cet engagement. Piccinni s'étant enfin décidé, se livra à cette longue & laborieuse composition avec son ardeur accoutumée, comme s'il n'avoit jusqu'alors éprouvé ni tracasseries, ni injustices, ou comme s'il n'en avoit plus à craindre.

Il reconnut encore cette fois, que quelque peine que lui pût donner la composition d'un ouvrage, le temps qu'il employoit à ce travail étoit toujours pour lui le meilleur temps. Après une première répétition de sa musique, qui fut trouvée sublime, on chercha querelle au poëme; on refusa de le recevoir; on s'y obstina long-temps; on ne vouloit plus donner à l'opera de pièces sans ballets & sans fêtes; le sujet étoit trop triste; on étoit rebattu de la famille d'Agamemnon, & mille autres raisons semblables. Enfin, par accommodement, on exigea du poëte qu'il se réduisit en trois actes, & l'on promit à cette condition de représenter Clytemnestre. Cette réduction étant faite, Piccinni ne se découragea point; il sacrifia d'excellens morceaux de musique, en refit de nouveaux, resserra ceux qui étoient un peu trop étendus, donna en un mot à toutes les parties les proportions, les liaisons & l'unité qui en pouvoient faire un bel ensemble. Soins, travaux, patience inutiles! il lui fut impossible, après tout cela, d'obtenir qu'on le mit au théâtre.

Ce dernier trait d'injustice lui fut plus sensible que tous les autres, & le détermina à quitter la France. Il en étoit sollicité depuis long-temps par ses amis d'Italie, qui avoient obtenu pour lui du roi de Naples une place qu'ils le pressoient d'aller occuper; il l'étoit aussi par le mauvais état de sa fortune, & par la situation des affaires en France, qui avoit totalement dérangé les siennes.

Son traitement alimentaire de six mille livres, condition sans laquelle il n'eut pas quitté sa patrie avec une famille nombreuse, avoit été changé en pension qui se trouvoit, depuis la révolution de 1789, suspendus comme celle de tous les autres pensionnaires de l'état, quoiqu'elle fût d'une autre nature. La pension de 3,000 livres de l'opera, qu'il avoit gagnée par ses travaux, avoit été aussi, depuis plusieurs années, mise avec les autres pensions de cette espèce, à la charge du trésor public, & la suspension s'étendoit sur elle, quoiqu'elle n'eût rien de commun avec les grâces accordées aux dépens de ce trésor. Enfin le revenu de ses ouvrages étoit nul, puisque l'administration de l'opera sembloit prendre à tâche d'user entièrement ceux de Gluck & de Sacchini, plutôt que de représenter les siens.

Accablé de tant de pertes, que pouvoit faire un père de famille qui, tant à Paris qu'à Naples, avoit chaque jour vingt-deux personnes à nourrir des fruits de son travail? Quitter une terre étrangère où depuis quinze ans il luttoit avec des forces trop inégales contre l'intrigue & la malveillance des hommes & contre le cours invincible des événemens. C'est à quoi il se décida enfin au mois de septembre 1791; il régla ses affaires, les remit entre les mains de quelques amis, leur confia les partitions originales d'*Adelle* & de *Clytemnestre*, partit avec sa femme & ses enfans, pour aller, plus heureux que son compatriote Sacchini, jouir encore du beau ciel de Naples, & respirer l'air pur de la patrie des beaux arts.

Outre ces deux dernières productions, dans deux genres entièrement divers, & qui accroitront nécessairement un jour nos richesses musicales, il nous a donc laissé *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, *Didon*, *Endymion*, *Pénélope*, en tout huit grands opera, sans compter le joli opera bouffon du *Faux Lord* & le *Dormeur éveillé*, composition riche, originale & variée, qu'on n'a pas assez entendue, & le charmant opera de *Phaon*, où il avoit prodigué les ressources de son imagination créatrice, & qui, avec quelques changemens dans le poëme, paroitroit sans doute au théâtre avec plus de succès encore que le Dormeur.

Au milieu des tracasseries qu'on lui suscitoit sans cesse & des persécutions dont il fut constamment la victime; au milieu de ses embarras domestiques, malgré de fréquentes maladies & le sacrifice qu'il étoit obligé de faire d'une grande partie de son temps à des leçons particulières, & à l'école de chant dont il étoit directeur, voilà ce que ce grand artiste a fait pour la France. Quelque peu favorable aux arts que soit l'état critique où la France s'est trouvée, où elle se trouve encore, n'est-il pas honteux pour elle de n'avoir rien à répondre quand on demande ce qu'elle a fait pour lui?

On peut terminer au départ de ce maître l'histoire de notre révolution musicale. Les grands intérêts qui

Digitized by Google

occupent maintenant tous les esprits, laissent peu de place aux objets de pur agrément, & ne permettent plus de mettre la même chaleur à ce qui les concerne. Mais peut-être le bon goût a-t-il profité de ce relâche pour s'établir. On juge avec moins de passion, & l'on juge mieux. Une troupe nouvelle de bouffons italiens, supérieure à toutes celles que nous avons eues jusqu'ici, s'est fait entendre sur un théâtre à part: n'excitant plus dans les propres foyers de l'opera françois une guerre intestine, elle s'est fait écouter & goûter même des partisans du chant françois, & ce qui étoit plus important pour nos progrès en musique, même des chanteurs françois.

La musique de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, de Guglielmi, &c. chantée par une Morichelli, une Balletti, par un Mandini, un Simoni, un Viganoni, un Rovedino, jouée &, si l'on peut parler ainsi, pantomimée par des acteurs tels qu'un Rasanelli, un Brocchi, &c. accompagnée par le meilleur orchestre de Paris, c'est-à-dire, peut-être de l'Europe, cette musique a fini par l'emporter sur tous les préjugés nationaux, & par réunir tous les suffrages.

Comme dans ces opera, nommés bouffons, il y a des morceaux très-touchans, que même des pièces entières, telles, par exemple, que la *Pazza per amore*, sont dans le genre pathétique, & que ces morceaux & cette pièce entière ont fait verser beaucoup de larmes; on a compris enfin que pour être théâtrale & dramatique, la musique ne devoit pas cesser d'être chantante & régulière. On a comparé avec le style de cette musique, celui des bons ouvrages françois faits pour un plus grand spectacle par deux grands maitres italiens; on a reconnu qu'aux changemens près, qu'exigeoit la différence des langues, celle des sujets traités, & celle aussi des spectateurs, au goût desquels il leur avoit encore fallu céder quelquefois, le fond du style, des formes, des proportions étoit le même. On y a comparé les ouvrages d'un autre maître, & sans oublier ce qu'ils ont d'excellent, principalement dans le genre pompeux ou terrible; sans oublier sur-tout ce qu'il a fait pour nous tirer de la barbarie, & l'impulsion forte qu'il a donnée à notre révolution musicale, on a reconnu que ces ouvrages perdoient à la comparaison; on a reconnu enfin que pour atteindre autant qu'il est possible à la perfection de la musique théâtrale, il faut faire, non pas toujours ce qu'a fait M. Gluck, mais ce qu'il s'étoit d'abord proposé de faire, c'est-à-dire, réunir le système dramatique des François avec le système musical des Italiens.

Malgré tous ces avantages remportés par le bon goût, notre révolution en musique est-elle entièrement faite? Au lieu de répondre moi-même à cette question, je finirai par la réponse qu'y donna le docteur Burney.

« Quoiqu'il y ait beaucoup à faire en France pour la réformation musicale, il y a cependant déja beaucoup de fait dans l'espace de quarante ans, par les opera comiques de Duni, de Philidor, de Monsigny, de Gréiry, & par les opera sérieux de Piccinni & de Sacchini. Ceux de Gluck quoique évidemment composés sur le plan de ceux de Lulli & de Rameau, sont bien supérieurs à ceux de ces anciens compositeurs, pour le rhythme & pour les effets. Mais en comparant les opera françois, même de Piccinni & de Sacchini, avec les opera italiens de ces excellens maitres, j'y découvre facilement une complaisance pour l'ancien goût des François, aussi-bien que les entraves de la langue, & quelquefois l'imitation d'un certain tour de phrase & de période tant dans le chant que dans le récitatif. Mais qui peut les blâmer d'avoir accommodé leurs chants au goût de leurs juges? »

« Si la bonne musique & la bonne exécution sont jamais véritablement senties en France, ce doit être progressivement. Ce n'est pas assez d'avoir entièrement oublié l'ancienne musique, il faut encore qu'un goût de chant totalement différent soit adopté & établi, autrement ce seroit en vain que les plus grands compositeurs, assistés des meilleurs poëtes de l'univers, tenteroient d'achever la révolution musicale. » (*M. Ginguené.*)

FRAPPÉ. *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la mesure. (Voyez *Thésis.*) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps & marquent les autres par divers mouvemens de main; mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, & lèvent le troisième: ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, & lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes. (*J. J. Rousseau.*)

« il y a un peu de partialité à dire que, *frapper* deux fois dans une mesure, soit plus simple que de ne *frapper* qu'une. Si le bruit du bâton ou du pied est désagréable, comme R. le remarque ailleurs, ce désagrément sera d'autant plus sensible qu'il sera plus fréquent. Il y a un autre inconvénient à *frapper* les deux premiers tems de suite, c'est qu'un des exécutans, qu'une distraction auroit égaré & qui n'auroit pas entendu le *frappé* du premier tems, pourroit prendre le second pour le premier. Au reste, toutes ces observations sont minutieuses. Les Italiens comme les François, en marquant différemment la mesure, s'entendent également bien; & comme les deux manières dépendent d'une convention reçue, on ne peut pas dire que l'une soit plus commode que l'autre. (*M. Framery.*)

FRAPPÉ. C'est toujours au *frappé* que l'harmonie

change ou devroit changer; & les notes qui s'y trouvent, ont par elles-mêmes plus de poids que celles qui ſont dans le levé; ce qui provient, en partie, de ce que les inſtrumens à archet exécutent toujours les notes du *frappé* en tirant l'archet, & par là-même, les marquent plus fortement : c'eſt pourquoi toutes les ſyllabes longues doivent tomber ſur le *frappé* de la meſure, & les brèves ſur le levé. (*M. de Caſtilhon.*)

FREDON. *ſ. m.* Vieux mot qui ſignifie un paſſage rapide & preſque toujours diatonique de pluſieurs notes ſur la même ſyllabe; c'eſt à peu près ce que l'on a depuis appelé *Roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *fredon* n'eſt qu'une courte addition de goût; ou, comme on diſoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait ſur quelque note. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Les *fredons*, qui ne ſont que des petits agrémens de paſſage, s'écrivent aujourd'hui, ou le chanteur les fait comme s'ils etoient écrits. Le mot ſuivant, *fredonner*, ne ſignifie plus faire des *fredons*, mais chanter à voix baſſe quelques paſſages détachés & ſans ſuite d'un air que la memoire rappelle dans les momens où l'eſprit eſt diſtrait. Il y a quelques années qu'il étoit du bel air de *fredonner* dans les ſociétés & même dans les rues. Les théâtres & les brochures, ou ſeulement la mode, ont fait diſparoitre ce ridicule uſage. (*M. Framery.*)

FREDONNER. *v. n.* & *a.* Faire des *fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en dériſion. (*J. J. Rouſſeau.*)

FUGUE. *ſ. f.* Pièce ou morceau de muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'imitation.

I. Le ſujet procède de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la dominante à la tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la tonique à la dominante; & *vice versâ*. Une partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'octave ou à l'uniſſon de la précédente; mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de ton; alors l'exactitude même de la réponſe preſſe ſur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire à lui-même, & que l'art du compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez *Imitation*.)

Outre ces règles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *fugues*, en général, rendent la muſique plus bruyante qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de partie en partie & de modulation en modulation, le compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que, ſi la marche de la *fugue* eſt précipitée, les autres parties procèdent poſément par des notes longues; & au contraire, ſi la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice par tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choiſir les accords, les intervalles, afin qu'un certain ſon, & non pas un autre, faſſe l'effet principal; *unité de mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des inſtrumens ou des voix d'eſpèce différente, afin que la partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément; *unité de mélodie*. Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchainemens de modulations qu'amène la marche & le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations ſe

correſpondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans ſon progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton & l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit; *unité de mélodie*. En un mot, dans toute *fugue*, la confuſion de mélodie & de modulation eſt en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaiſir que donne ce genre de muſique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manières de *fugues*; comme les *fugues perpétuelles* appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite*; parce que les parties partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre. (*J. J. Rouſſeau.*)

FUGUE. Je crois qu'il ſeroit impoſſible, même à celui qui ſauroit d'ailleurs le contrepoint, de faire une *fugue*, d'après ce ſeul article de Rouſſeau. Les conſeils qu'il donne ſont très-bons, mais ce ne ſont que des conſeils généraux: il ne les a pas conduits juſqu'à l'application, ce qui, me ſemble, eut été néceſſaire. Je vais tâcher d'y ſuppléer.

Rouſſeau a dit: « Le ſujet procède de la dominante à la tonique, & de la tonique à la dominante.... ». Il ajoute plus loin: « comme l'octave « ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés, en montant de la tonique à « la dominante, (diviſion qui ſe nomme harmonique) & l'autre, ſeulement trois degrés, en « continuant de monter de la dominante à la tonique (diviſion nommée arithmétique.) (Voyez « *Harmonique* & *Arithmétique*.) Cela oblige d'avoir « égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, « & de faire quelques changemens dans la réponſe, « pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode ». Mais il ne dit pas quels ſont ces changemens, & de quelle manière ils doivent être faits. Le voici:

Si le ſujet va de la tonique *re* à la dominante *la*, ſans notes intermédiaires *re la*, la réponſe doit aller de même ſans intermédiaire de la dominante *la*, à la tonique *re*: *la re*; mais ſi cet intervalle eſt rempli par d'autres notes, comme *re ut* ✻ *la re*: la réponſe doit dire *la fa re la*.

On voit que cette réponſe n'eſt pas parfaitement conforme au ſujet; car celui-ci, après la tonique, deſcend ſimplement d'un ſemi-ton, & la réponſe, au contraire, deſcend d'une tierce mineure. Mais ſi la réponſe ne fut deſcendue que d'un ſemi-ton, comme le ſujet, et qu'elle eut dit *la ſol* ✻ *mi la*, il eſt évident qu'on eut changé de mode. Or c'eſt la différence qui exiſte entre les deux eſpèces de *fugues* dont l'une s'appelle *réelle*, & l'autre par imitation. Cette dernière eſt la moins eſtimée, parce qu'elle ajoute une quinte à une autre, & ſort ainſi des bornes de l'octave, qui n'eſt compoſée que d'une quarte ajoutée à une quinte.

Il faut que le ſujet d'une *fugue* n'ait guère que 4, 5 ou 6 meſures au plus, encore faut-il qu'elles ſoient très-rapides, s'il paſſe quatre meſures. Ce ſujet, ou *deſſin*, étant convenablement choiſi, voici la manière d'entrelacer la *fugue*.

La partie qui fait immédiatement celle qui a propoſé le deſſin, & qui ſe nomme conſéquente, doit faire la réponſe à ce deſſin. Sur cette réponſe, l'autre partie doit propoſer un nouveau motif d'imitation. Après avoir répondu au ſujet, il faut figurer dans les parties l'imitation qui a été propoſée, & faire enſuite le renverſement de la réponſe du ſujet. On propoſe de nouveau, au-deſſus ou au-deſſous du deſſin, quelqu'autre motif d'imitation pour le figurer entre les parties, après le renverſement de la réponſe du deſſin, & pendant ce tems, l'autre partie propoſe quelqu'autre motif d'imitation, qui ſera figuré à ſon tour. On voit que tout ceci eſt une ſuite de propoſitions & de réponſes, d'imitations & de renverſemens: c'eſt avec cette dernière imitation qu'on va ordinairement faire une cadence à la troiſième note du ton: obſervez que dans la *fugue*, les cadences parfaites doivent être fort rares, parce que la cadence indique un repos, & que la *fugue* doit être compoſée, pour ainſi dire, d'une ſeule haleine.

Après cette cadence, il faut faire la *ſtrette*, c'eſt-à-dire, le raccourciſſement du ſujet avec ſa réponſe. (Voyez *Strette*.) Il n'eſt pas néceſſaire dans cette *ſtrette* de ſuivre en entier le deſſin; on en peut raccourcir, ou même alonger les figures, faire des blanches pour des rondes, ou des blanches pour des noires, &c. Mais la réponſe doit ſe faire entière, avec la ſeule faculté de changer la valeur des notes, ſi l'on y eſt obligé. Il eſt permis auſſi dans la ſtrette de varier l'harmonie, d'y employer d'autres accords que dans le ſujet. Dans les imitations, le compoſiteur peut employer la quarte, la quinte, l'octave, en deſſus ou en deſſous. (Voyez l'exemple d'une *fugue* à deux parties, (*Planche* de muſique, fig. 161.) où l'on trouvera l'application de toutes les règles qui viennent d'être développées. J'y ai joint l'exemple d'une *fugue* à trois parties & d'une à quatre, mais en expoſant ſimplement le motif de cette dernière, la manière de l'entrelacer étant la même qu'à deux & à trois parties. On y verra ſeulement commencer chaque partie, à meſure qu'elle entre, doit expoſer le ſujet.

La *fugue* par imitation, celle dont la réponſe module, ſe fait ordinairement ſur un motif qui ne préſente point la forme d'une quarte ou d'une quinte

Digitized by Google

c'eſt-à-dire, d'un chant allant à la quinte ou à la quarte. Il eſt de rigueur, dans cette ſorte de *fugue*, de répondre à toutes les notes à la quinte ou à la quarte, ſelon ce qui conviendra. L'entrelacement de cette *fugue* eſt le même que pour celle avec réponſe réelle; la ſeule différence étant dans ſa réponſe, j'ai cru devoir y borner l'exemple. (Voyez *Planche de muſique*, *fig.* 162.)

On peut faire des *fugues* par imitation, même avec un chant allant à la quinte, & dont la conſéquente répond également à la quinte; mais cette forme eſt peu uſitée, & n'eſt pas eſtimée des compoſiteurs.

La *fugue* par mouvement contraire, ou *fugue* renverſée, (*Voyez* l'article ſuivant de R.) n'a d'autre différence avec la première que dans ſa réponſe, qui doit être diamétralement contraire au ſujet. Lorſque celui-ci monte, l'autre doit deſcendre, & *vice verſâ*. Ainſi, le ſujet étant *re ut ✻ la si b la*, la réponſe doit être: *la si b re ut ✻ re*. Sujet: *re mi fa mi re ut ✻ re;* réponſe: *la ſol fa ſol la ſi b la*. Sujet: *la si b si ♮ ut ut ✻ re;* réponſe: *re ut ✻ ut ♮ si si b la*. Je donne quelques exemples ſur la manière de répondre par mouvement contraire. (*Voyez* planche de muſique, fig. 163.) (*M. Framery.*)

FUGUE, *contre-fugue*, *fugue perpétuelle*, *canon renverſé*, *imitation*. « Les muſiciens ont coutume, pour enrichir & embellir leurs compoſitions (A), de ſe ſervir de *fugues* (B) qui ne ſont autre choſe que certaines répétitions des mêmes notes ou des mêmes intervalles (C) que fait une partie après l'autre à l'uniſſon (D), à la quarte, à la quinte (E) ou à l'octave: de ſorte que cette répétition repréſente l'*écho* (F); la voix qui précède s'appelle guide (G), & celle qui ſuit après la pauſe d'une demi-brève, d'une *minime*, ou de quelque autre, ſelon la volonté du compoſiteur (H), ſe nomme conſéquente (I). Ces *fugues* ſe peuvent faire en pluſieurs manières (K), & font paroître l'induſtrie des maîtres de muſique (L), comme on peut voir en leurs diverſes compoſitions (M). »

« Zarlin explique une autre eſpèce de *fugues* que les parties font par mouvemens contraires (N), encore quelles aient de mêmes intervalles, & ſont libres ou liées & obligées à certaines obſervations dont il traite au 54e ch. du 3e. livre de ſes inſtitutions. »

« Il explique auſſi les imitations (O) au ch. 55, & dit qu'elles procèdent ſouvent par mêmes degrés, qui ne ſont pas mêmes intervalles (P), & qu'elles peuvent ſe mêler avec les *fugues* (Q): mais les *fugues* & les imitations ſont ſi ſemblables, qu'elles paſſent ordinairement les unes pour les autres (R), comme nous voyons aux canons qu'on marque ainſi: *Canon ad diatessaron*, *diapente*, &c. (S). » *Traité de l'harmonie univerſelle*, *par le ſieur de Sermes.* (Merſenne) *Paris*, 1627.

« Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui ſont propres & les autres communes avec l'*imitation*. »

« I. Le ſujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique (T) en montant ou en deſcendant (U). »

« II. Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé (V). »

« III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible, procédant, &c.... (W). »

« IV. Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois (X), en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige... de faire quelque changement dans la réponſe (Y), pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. » *Rouſſeau*, *art. Fugue.*

« Il arrive de là que la réplique à un ſujet diatonique, n'eſt pas toute diatonique; que la réplique à un ſujet qui n'eſt pas entièrement diatonique, eſt diatonique entièrement; qu'un uniſſon répond à un intervalle, & un intervalle à un uniſſon (Z). Exemples:

SUJETS.		RÉPLIQUES.
ſol la ſi ut.	en mont.	*ut mi fa ſol.* (a)
ſol mi re ut.	en deſcend.	*ut ſi la ſol.* (b)
ut re mi fa ſol.	en mont.	*ſol ſol la ſi ut.* (c)
ut ut ſi la ſol.	en deſcend.	*ſol fa mi re ut.* (d)

Expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique de Béthiſy (*Paris*, 1764) p. 316.

« V. Il faut que la *fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte, que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier chant (e). » Rouſſeau, art. *fugue.*

« VI. On doit faire entrer dans le ſujet & la réponſe un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui ſe correſpondent ſoient de même valeur, & qu'elles ſoient placées dans les mêmes temps de la meſure (f). »

« VII. Le ſujet & la réponſe ne doivent contenir que des notes priſes de l'échelle du ton. On ſe permet néanmoins quelquefois d'en affecter quelqu'une d'un dièſe ou d'un bémol, pour rendre le chant plus reſſemblant (g). Quand on ſe ſert d'un bémol, c'eſt à la ſeptième note qu'on le donne ordinairement, pour la faire deſcendre: quand on ſe ſert du dièſe, ce n'eſt guères que pour faire monter la quatrième note (h). » *Nouveau ſyſtême de muſique*, *par M. Mereadier de Beleſta*, *Paris*, 1777, p. 250-252.

« VIII. Quand on veut faire entendre, ſoit au

commencement, ſoit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le ſujet, une autre la réplique, une troiſième la répétition du ſujet, une quatrième la répétition de la réplique; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le ſujet. Ce que j'appelle ici *répétition*, ſe fait ſur les mêmes degrés ou à l'octave. Il en eſt de même de la répétition de la réplique (i). »

« Comme on n'eſt pas obligé de faire des *fugues*, on n'eſt pas obligé non plus, lorſqu'on en fait, de les faire exactes (k). » *Béthiſy*, p. 319.

« Le compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce chant (le chant principal, le ſujet) bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens (l). »

« *Unité de mélodie.* Voilà la grande règle (m). » *Rouſſeau*, art. *fugue*.

« Les règles de la *contre-fugue* ſont les mêmes que celles de la *fugue* (n)..... mais elle eſt plus facile à traiter, en ce que le ſujet & la réponſe occupent la même place dans l'échelle, qu'il y a conſéquemment le même nombre de degrés d'un côté & d'autre, & que le chant de la réponſe eſt exactement l'inverſe de celui du ſujet, à la meſure près, qui doit ſuivre les règles de la *fugue* ordinaire; d'où l'on voit que la *contre-fugue* eſt ſuſceptible d'une plus grande perfection que la *fugue* (o). » *Mercadier de Beleſta*, p. 254.

« *Canon à la quinte ou à la quarte.* On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais ſeulement à l'identité du chant; ce qui rend la compoſition du canon plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la *fugue*, elle entre dans un nouveau ton, elle en change preſque à chaque note, &, qui pis eſt, nulle partie ne ſe trouve à la fois dans le même ton qu'une autre (p). »

« Il y a une troiſième ſorte de canons très-rares, tant à cauſe de l'exceſſive difficulté (q), que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'eſt ce qu'on pourroit appeler *double canon renverſé*, tant par l'inverſion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui ſe trouve entre les parties mêmes, en les chantant (r). » *Rouſſeau*, art. *Canon*.

« *Obſervations ſur les citations* B. L. M. La *fugue* n'eſt plus à beaucoup près aujourd'hui, comme elle étoit du temps du P. Merſenne, le plus grand embelliſſement, l'agrément le plus ſenſible, l'ornement le plus ſaillant de la muſique moderne. On commence à regarder « les *fugues*, les *imitations*, les *doubles-deſſins*, comme des beautés arbitraires & de pure convention, qui n'ont preſque de mérite que la difficulté vaincue, & qui toutes ont été inventées dans la naiſſance de l'art, pour faire briller le ſavoir, en attendant qu'il fût queſtion du génie.... A l'égard des *contre-fugues*, *doubles-fugues*, *fugues renverſées*, *baſſes contraintes*, & autres ſottiſes difficiles que l'oreille ne peut ſouffrir, & que la raiſon ne peut juſtifier, ce ſont évidemment des reſtes de barbarie & de mauvais goût, qui ne ſubſiſtent, comme les portails de nos égliſes gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » *Lettre ſur la muſique françoiſe.*

A. Cette déciſion d'un philoſophe muſicien, quelque ſingulière & hardie qu'elle paroiſſe, l'eſt encore moins que l'opinion de Dom Eximeno, dans ſon traité *Dell' origine è del e regole della muſica*. L'auteur prenant dans le ſens propre le mot gothique, qui s'applique figurément aux inventions baroques & de mauvais goût, ne fait pas difficulté d'attribuer aux Goths celle du contrepoint figuré des *fugues*, des canons, en un mot de toutes les combinaiſons laborieuſes qui ont exercé pendant près de trois ſiècles le ſavoir & la patience des plus habiles compoſiteurs. Au reſte cette ſingulière prétention n'eſt peut-être qu'une plaiſanterie ingénieuſement imaginée pour faire paſſer aux compoſiteurs le dégoût que l'abus des *fugues* a fait éprouver à l'auteur. (Voyez l'art. *Contrepoint chez les modernes*, p. 332-334.) Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que l'auteur italien s'accorde avec le philoſophe genevois à regarder les *fugues* comme de ridicules & puériles combinaiſons.

Et ſi les Grecs en étoient les inventeurs? ſi du moins on pouvoit prouver qu'ils en ont fait un fréquent uſage? Mais, après de telles autorités, quel écrivain oſeroit en haſarder la preuve? qui voudroit s'expoſer à combattre ou à braver en même-temps, & ceux qui mépriſent la *fugue*, & ceux qui fixent au quinzième ſiècle l'époque de ſon invention, & ceux qui refuſent aux Grecs toute eſpèce d'harmonie, & ceux qui ne leur attribuent pour tout accord que la quarte & la quinte avec leurs répliques, & ſurtout le ſavant auteur du mémoire ſur la muſique des anciens, qui termine, p. 197, ſa diſcuſſion ſur le contrepoint des Grecs par cette plaiſanterie. « *Mais pourquoi ne demande-t-on pas ſi les Grecs avoient des menuets, des chaconnes, des fugues, des contre-fugues, &c.?*

Je me garderai donc de mettre en fait l'une ou l'autre de ces ſuppoſitions; mais je me bornerai aux obſervations ſuivantes.

1°. Quelque difficile qu'on puiſſe être en fait de preuves hiſtoriques, on ne peut refuſer aux Grecs deux accords: le premier, compoſé de l'octave, de la quinte & de leurs répliques, étoit commun aux deux ſectes de muſiciens Grecs. Le ſecond, employé par les ſeuls Ariſtoxéniens, étoit compoſé de l'octave, de la quarte & de leurs répliques; *ut ut fa ut ut fa*, & leurs répliques. (Voyez mon art. *Har-*

monie, harmonie des Grecs) Je ne parle point des accords conſonnans & diſſonans de Pythagore. (Voyez *Quaternaire.*)

2°. Les ſept octaves grecques renfermoient chacune, à l'exception de l'hypolydi nne, qui revient à notre octave de *fa*, deux tetracordes abſolument ſemblables, à la quinte ou à la quarte; encore eſt-il plus que probable, qu'après l'addition du tétracorde des disjointes, faite au ſyſtême grec par Pythagore, on ne conſerva le *ſi b* du tétracorde des conjointes, que pour éviter le triton dans l'octave hypolydienne. Donc on avoit les ſept formules ſuivantes, compoſées chacune de deux parties ſemblables. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Si ut re mi :	*mi fa ſol la.*
Ut re *mi fa* :	ſol la ſi ut.
Re *mi fa* ſol :	la *ſi ut* re.
Mi fa ſol la	*ſi ut* re mi.
Fa ſol *la ſi b* :	ut re *mi fa.*
Sol la *ſi ut* :	ut re *mi fa.*
La *ſi ut* re :	re *mi fa* ſol.

Et qu'on ne diſe pas que les Grecs n'ont peut-être jamais fait attention à tous ces différens tétracordes réſultans de la différente poſition des demi-tons.

« En conſidérant, dit Euclide, p. 14, chaque ſyſtême *par rapport aux différentes poſitions du demi-ton*, on trouve trois eſpèces de quartes; la première a le demi-ton au grave, la ſeconde au milieu, la troiſième à l'aigu.... Quatre eſpèces de quintes; la première, &c.... Sept eſpèces d'octaves, &c.... » Bacchius, p. 7. « Combien y a-t-il d'eſpèces de tétracordes? trois; la première, des *barypycnes*, la ſeconde, des *méſopycnes*, la troiſième, des *oxypycnes*, c'eſt-à-dire, la première qui a le demi-ton au grave, la ſeconde, &c. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Donc les Grecs conſidéroient dans l'epiacorde & dans l'octave, les tétracordes par rapport aux différentes poſitions du demi-ton, & cela dans les trois genres; Euclide, loc. cit. le dit expreſſément.

Eſſayons donc d'adapter l'harmonie qu'on veut bien accorder aux Grecs à l'une que conque de ces formules, « & ſur-tout, dit M. L. Rouſſier, p. 97, note fff, point de diſſonances, ni de ſuſpenſions; & par conſéquent point de préparation ni de réſolution exigées : *contrapunto ſciolto*, comme ſont les faux-bourdons. » Cela eſt plus que ſuffiſant, puiſque dans cette ſuppoſition les Grecs pouvoient accompagner leur octacorde de 4,194,304 manières différentes, & cela dans chaque genre & dans chaque couleur ou eſpèce; car huit accords ſont ſuſceptibles de 16,777 216 combinaiſons. Or deux accords accompagnans huit ſons donnent le quart de ces mêmes combinaiſons. Donc.... Il eſt cependant à préſumer qu'il y en a beaucoup qu'un muſicien grec eut fait difficulté d'employer. Ayant par exemple à faire au chant *ſi ut re mi re ut ſi ut* un accompagnement ſyllabique, eut-il fait porter au dernier *ſi* l'accord d'octave, quinte & quarte, *ſi ſi fa* ✻ *ſi*; & au dernier *ut* l'accord d'octave, quarte & quinte, *ut ut fa ut?* Non, non. Refuſons plutôt au Grecs toute eſpèce d'harmonie que de leur attribuer une définence harmonique de cette eſpèce, définence plus baroque que notre ton du quart & notre tierce de Picardie.

Mais je ne veux employer ici que la plus ſimple de toutes les harmonies poſſibles. Un ſimple accompagnement de l'échelle grecque avec octave, quinte & quarte :

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
Fa ✻	*ſol*	*la*	*ſi*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	:	*ſa* ✻	*ſol*	*la*	*ſi*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*

que j'arrange de la manière ſuivante pour faire voir aux moins clairvoyans, des deſſins & des repriſes dans l'harmonie grecque.

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
					Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	:	*ſi*	*ut*	*re*	*mi.*
										Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*
															mi	*fa*	*ſol*	*la.*

Je pourrois encore faire uſage du principe d'Ariſtoxène, p. 20-45 : « Que tout intervalle formé par l'octave & un intervalle conſonnant, eſt lui-même une conſonnance; & à l'aide de ce principe erroné, (Voyez mes art. *Octave* & *Renverſement.*) multiplier, à l'exemple des Ariſtoxéniens, les renverſemens d'accords, & les tranſpoſitions de parties à différentes octaves. Je pourrois encore diviſer l'échelle grecque de deux autres manières, relativement aux trois formes de tétracordes que j'ai indiquées d'après Euclide; mais je me contente de cet accompagnement pour prouver que la plus ſimple harmonie que l'on puiſſe prêter aux Grecs, introduiſoit néceſſairement dans différentes parties & à différens intervalles, des répétitions du même chant.

Mais je trouve, il faut l'avouer, entre elles & les *fugues* modernes, deux différences très-marquées. 1°. Le deſſein des *fugues* modernes s'étend ordinairement

ment de la tonique à la dominante inclusivement, & la reprise de la dominante à l'octave de la tonique; ce qui donne au dessin l'étendue d'une quinte, & celle d'une quarte à la reprise, ou réciproquement. La reprise grecque avoit la même forme & la même étendue que le chant principal. 2°. Le dessin & la reprise modernes sont toujours dans le même mode. Le dessin & la reprise grecques étoient nécessairement dans deux modes différens : *si ut re mi*, en *ut*; *mi fa sol la*, en *fa*. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. IV, p. 146.)

Donc les chants grecs à répétition n'étoient pas de véritables *fugues*, mais de simples *imitations*. Au reste, imitations ou *fugues*, je cède volontiers aux modernes, aux Goths, si l'on veut, l'honneur de cette invention, s'il est vrai que les *fugues* ne sont que « des monstres difformes, des monumens de mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres, comme dans leur dernier asyle. » *Extrait d'une lettre de Rousseau sur les ouvrages de M. Rameau.*

Les *fugues*, à dire le vrai, sortent si naturellement de l'harmonie du quinzième siècle, qu'on ne peut guères, sans blesser la vraisemblance, reculer plus loin l'époque de leur invention. On sait que l'accompagnement de la gamme n'étoit au quinzième siècle que d'accords parfaits majeurs & mineurs sans dièses ni bémols. (Voyez mon art. *Accords*, p. 34-35.)

1re. Partie.	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol.*									
2°. Partie.	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi.*	I.								
3°. Partie.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut.*									

Ici la *fugue* saute aux yeux, &, si l'on peut ainsi dire, aux oreilles. Cependant, pour rendre plus saillantes les reprises, on retranche les deux premières notes de la seconde partie, & les quatre premières de la troisième.

fol	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol.*										
		fol	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi.*	II.									
				fol	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut.*										

Pour faire commencer le dessin par la tonique, on retrancha de ce dernier exemple les trois premières notes de chaque partie.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*													
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi.*	III.												
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut.*													

Cette harmonie fut, comme on l'a vu, art. *Accords*, l'origine de la distinction des accords en majeurs & mineurs. Mais comme tout l'artifice de la reprise ne consistoit qu'à faire commencer une partie à la troisième note de la partie immédiatement adjacente, on ajouta, en suivant le même mécanisme, une quatrième partie aux graves des trois premières, & telle fut l'origine des accords de septième.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut.*										
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*	IV.									
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa.*										
						ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re.*										

Une cinquième partie produisit les accords de neuvième; une sixième ceux de onzième. Voilà très-certainement l'origine la plus naturelle qu'on puisse assigner à la dissonance. Je ne la soupçonnois pas lorsque je fis l'art. *Accords*.

Mais cette harmonie avoit un défaut considérable. Les différentes octaves des mêmes chants y étoient dans une même partie battus à contre-sens. Le premier *ut* de la première partie étoit sur un levé, le second sur un frappé, ou réciproquement. Donc les différentes parties étoient toujours à contre-temps, relativement à l'octave de la première. Quand la première commençoit l'octave du dessin par un frappé, les parties commençoient leurs reprises par un levé, & réciproquement; on y remédia en répétant le *sol* dans chaque octave, & cette heureuse innovation, en rétablissant la mesure, simplifia considérablement l'harmonie des *fugues*.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	*fi*	*ut.*								
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	V.							
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*								
						ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol*	*la*	*fi*	*ut*	*re*	*mi.*								

Cette harmonie n'est absolument composée que des renversemens des accords *sensible* & de sixte-ajoutée.

On avoit seulement la précaution de retrancher le *la* du dernier accord, & de lui substituer un *sol*. Pourquoi cela? Parce que le *la* de l'accord de sixte ajoutée n'est pas le véritable *la* du corps sonore. L'un fait une dissonance avec le *sol*, l'autre une véritable consonnance. (Voyez cet accord dans mon art. *Fondamental*, *accords fondamentaux*.)

Il n'y avoit plus qu'un pas à faire pour porter l'harmonie des *fugues* à sa perfection. On le fit; on se hasarda, comme par licence, de diéser le second *sol*, soit pour donner à la seconde partie de la gamme un chant plus diatonique, soit pour mieux marquer le temps fort du *la* adjacent, ce qui produisit l'accord de septième diminuée avec tous ses renversemens & sa véritable salvation.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*	VI.
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*	
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi.*	
						ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut.*	

Quelque vive sensation qu'eut fait dans son origine cette espèce de répétition magique du même chant dans plusieurs parties successives, il n'étoit pas possible que l'on se bornât long-temps à de simples reprises à l'unisson. Heureusement la variété n'étoit pas difficile à introduire dans les *fugues*: au premier coup d'œil jeté sur les exemples V & VI, on voit que le dessin *ut re mi fa sol* peut avoir pour reprises les chants *mi fa sol sol la*, ou *mi fa sol sol* ✻ *la*; *sol sol la si ut*, ou *sol sol* ✻ *la si ut*; & *la si ut re mi*; c'est-à-dire, que la même harmonie fournit des reprises à l'unisson, à la tierce, à la quinte & à la sixte en descendant; mais on préféra d'abord les reprises à la quinte, parce qu'elles achèvent l'octave diatonique commencée dans le dessin. En effet, qu'on y fasse quelque attention, on verra qu'une reprise à l'unisson a l'air de contrefaire le dessin; qu'une reprise à la tierce ou à la sixte, a l'air de l'accompagner; mais une reprise à la quinte a l'air de lui répondre. Cependant les reprises à l'unisson s'offrent si naturellement dans l'harmonie propre aux *fugues*, qu'il y auroit de l'humeur à les refuser. On résolut donc d'entremêler les *fugues* à la quinte avec celles à l'unisson.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*	VII.
				sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*		
										ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*		
														ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut.*		

Les reprises étoient plus pressées lorsque le dessin étoit dans la partie la plus grave.

								sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*	VIII.
				ut	*re*			*mi*	*fa*	*sol*	*sol.* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi.*	
		sol	*sol* ✻	*la*	*si*			*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut.*	
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*	

On se permit aussi de renverser cette harmonie, & alors il passa pour constant que toute espèce de reprise à l'unisson, à la quinte, à la tierce, à la sixte, peut se faire sur ou sous la troisième note de la partie antécédente.

ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*	IX.
		sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut.*	
				ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi.*	
						sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*	

Mais on a toujours fait beaucoup plus d'usage des reprises à la quinte que de toutes les autres. J'en ai dit la raison. Lorsqu'on voulut avoir des reprises à la quarte, on supprima la première partie de l'exemple IX, & on en ajouta une au grave.

sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi.*	X.
		ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol.*	
				sol	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la.*	
						mi	*fa*	*sol*	*sol* ✻	*la*	*si*	*ut*	*re*	*ut.*	

J'examinerai ailleurs (art. *octave & renversement*), si cette transposition des parties à l'octave (ou à d'autres intervalles), est conforme aux vrais principes de l'harmonie. Mais étoit-elle nécessaire pour avoir une reprise à la quarte grave du sujet? Voilà le véritable point de la question.

Il s'agit, pour la résoudre, de savoir si entre le

chant *ut re mi fa ſol* & ſa baſſe fondamentale, on peut trouver une partie à la quarte, qui, comme la repriſe à l'uniſſon, puiſſe faire ſes rentrées à chaque meſure du ſujet. Il faut donc connoître la baſſe fondamentale de l'exemple VI. Pour cela il faut chercher dans l'harmonie naturelle, fig. 40, les deux accords les plus reſſemblans à *re fa ſol* ✻ *ſi*, & *mi ſol la ut*, & qui aient la même ſalvation. Or ces deux accords harmoniques ſont *re fa ta ſi*, dont le ſon fondamental eſt *ut I*, (col. I) & *mi ſol ſi ut*, dont le ſon fondamental eſt *ut II*, (col. II). (Voy. ces accords dans mon art. *fondamental*, *accords fondamentaux*).

Donc la baſſe fondamentale de l'exemple VI eſt: *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, &c. Les harmoniſtes qui ne ſavent pas encore que l'octave eſt au nombre des intervalles fondamentaux, peuvent lire mon art. *baſſe fondamentale*, n° II.

Or dans l'harmonie de cette baſſe fond. par octaves, la partie immédiatement adjacente au grave du chant *ut re mi ſi ſol*, &c. eſt *ſol ſi ut re mi*, &c.; accompagnement qu'on peut faire commencer à une meſure quelcooque du chant *ut re mi ſi ſol*. (Voyez la *fig.* AB.

ut re mi ſi ſol ta ſi ut ut ✻ re re ✻ mi, &c.
ſol ſi ut re mi ſi ſol ta ſi ut.....
ſol ſi ut re mi ſi ſol ta ſi.....
ſol ſi ut re mi ſi ſol..... XI.

Donc la tranſpoſition à l'octave n'étoit pas néceſſaire pour avoir une repriſe à la quarte au-deſſous du ſujet *ut re mi fa ſol*.

L'harmonie de l'exemple V, préférée par quelques compoſiteurs timides ou ignorans, appartient auſſi à la baſſe fondamentale par octaves: *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, &c. Car, 1°. le genre diatonique n'a dans chaque mode pour ſons fondamentaux que le générateur, ſon octave, ſa douzième et ſa double octave en montant: en *ut*; *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voy. mon art. *baſſe fond.* n° IV, et la fig. 40; col. I, II, III, IV). 2°. Dans la meſure à deux tems les colonnes paires de l'harmonie naturelle, fig. 40, fourniſſent l'harmonie des tems forts, et les impaires celle des tems foibles. (Voy. mon art. *baſſe fond.* n°. III). Or l'accord *ſol ſi re fa* de l'exemple V qui eſt dans la meſure à deux tems, ne ſe trouve placé que dans les tems foibles, & l'accord *mi ſol la ut* que dans les tems forts. Donc on ne doit chercher l'accord *mi ſol la ut* que dans les col. II et IV, fig 40; et *ſol ſi re fa* que dans les colonnes I et III. Or le *mi* ✻ de la troiſième colonne ne ſe trouve jamais ſur les *ſol* adjacens, mais ſur le *mi*, le *mi* ✻, ou le *ſi*, ſuivant la différence des octaves et des mouvemens fondamentaux. Donc le *fa* de l'exemple V n'appartient point à l'harmonie de *ſol* III; donc il ne peut avoir pour fondamental que *ut I*. En effet le *fa* II de la première colonne ſe réſout ſur le *ſol* adjacent. (Voy. mes articles *baſſe continue*, n°. V, et *Fut Fa*). Donc l'accord *ut mi ſol la* de l'exemple V a pour fondamental *ut* II; donc les harmonies des exemples V et VI ont la même baſſe fondamentale.

Obſervez néanmoins que le *ſol* de l'accord *ſol ſi re fa*, ſoit que cet accord appartienne à l'harmonie de *ſol* III, ou à celle de *ut* I, ne ſe réſout jamais ſur le *la* adjacent, mais qu'il reſte conſtamment en place. Donc la repriſe de l'exemple V ne devroit pas être *ſol ſol la ſi ut*, mais *ſol ſol ſol ſi ut*; mais le premier de ces chants pèche contre la loi des ſalvations; le mouvement du ſecond n'eſt pas aſſez ſemblable à celui du ſujet: donc le ſecond *ſol* de la repriſe de l'exemple V doit être néceſſairement diéſé, comme dans l'exemple VI; donc l'harmonie du ſixième exemple convient mieux à la *fugue* que celui du cinquième.

Mais enfin, cette ſucceſſion, *re fa ſol* ✻ *ſi*; *mi ſol la ut*, & tous ſes renverſemens, puiſque les renverſemens ont lieu, ne produiſent qu'une marche aſcendante. On fit diverſes tentatives pour varier la marche de chaque partie. Comme tout ſon d'une colonne impaire doit, dans la meſure à deux temps, ſe réſoudre ſur celui des harmoniques adjacens dans la colonne paire ſuivante, avec lequel il fait le moindre intervalle, (voy. mon art. *baſſe fondamentale*, n°. V) il s'enſuit que le *fa* des modernes, qui fait un moindre intervalle avec le *mi* qu'avec le *ſol* adjacent, doit ſe réſoudre plutôt ſur le *mi* que ſur le *ſol*. On le ſentit, et l'on fit ſuccéder à *re fa ſol* ✻ *ſi*, l'accord *mi la ut*, au lieu *de mi ſol la ut*. Mais cette ſucceſſion n'eſt ſupportable que dans le tempérament de la gamme moderne: or le tempérament qui n'eſt qu'une altération arbitraire des rapports du ſyſtême naturel, doit-il l'emporter ſur les lois phyſiques de l'harmonie? Auſſi nos théoriciens n'ont-ils fait juſques à préſent que de vains efforts pour aſſigner une origine vraiſemblable à l'accord de ſeptième diminuée, *ſol* ✻ *ſi re fa*; pourquoi cela? Parce qu'ils s'entêtent à l'attribuer au mode mineur de *la*, au lieu qu'il eſt réellement en majeur d'*ut*: *re fa ta ſi*; *mi ſol la ut*. Or *mi ſol la ut*, ou *ut mi ſol la*, 4, 5, 6, 7, eſt un véritable accord parfait majeur. (Voyez mon art. *fondamental*; *accords fondamentaux*).

D'autres harmoniſtes changèrent le *ſol* ✻ de *re fa ſol* ✻ *ſi* en *la b*, pour rappeler le *ſol* de l'accord de ſixte-ajoutée. Savoient-ils déjà que l'accord *la ut mi*, que nous appelons *accord parfait mineur de la*, n'eſt qu'un accord de ſixte ajoutée, un accord parfait majeur d'*ut*, dont on a retranché la quinte? (voyez

mon art. *mineur*;) je ne le crois pas : car en rappelant le *fol*, ils chaſſèrent le *la*; *re fa la b si*; *mi fol ut*. Après diſſérens changemens, cet accord *re fa la b si*, devint enfin l'accord *fa la b ut*, qui continua toujours à ſe ſauver ſur *mi fol ut*. Cette dernière ſucceſſion *fa la b ut*, *mi fol ut*, parut ſi heureuſe aux harmoniſtes des ſeizième & dix-ſeptième ſiècles, qu'elle ſervit de formule pour la terminaiſon de tous les modes mineurs. (Voy. *Ton-du-quart*, et *tierce de Picardie*.)

Q. g. h. Quelques théoriciens regardent comme une licence le bémol placé quelquefois dans une des parties de la *fugue*, ſur la ſeptième note du ton, ou le dièſe placé ſur la quatrième. Je ne vois là autre choſe qu'un changement de mode : je prends pour ſujet *ut re mi fa ſol*; je ſuis en *ut* : la réplique ſera, *ſol ſol la ſi ut*. Si je veux paſſer en *fa*, je bémoliſe le *ſi*; alors *re mi fa ſol* & *ſol la ſi b ut* ne forment plus une *fugue*, mais une ſimple imitation. Si je veux dans ce nouveau mode rappeler ma *fugue*, je le fais en ſubſtituant le *fa* au premier *ſol* du haut *ſol ſol la ſi ut*; et j'ai pour repriſe *ut ut re mi fa*, chant très-peu différent de *ut re mi fa ſol* : ſi au contraire je veux paſſer d'*ut* à *ſol*, je dièſe le *fa* du chant principal *ut re mi fa ſol*: alors *re mi fa* ♯ *ſol*, & *ſol la ſi ut* forment une imitation, et font paſſer l'harmonie d'*ut* en *ſol*. Pour rappeler ma *fugue*, je change *ſol ſol la ſi ut re* en *ſol la ſi ut re*, qui devient le chant principal : paſſant ainſi de la *fugue* à l'imitation, et de l'imitation à la *fugue*, je puis, par des altérations preſqu'inſenſibles, parcourir ſucceſſivement tous les modes poſſibles.

R. Quelle eſt donc la différence entre une *fugue* & une imitation ? 1°. Toutes les repriſes de la *fugue* ſont toujours dans le même mode que le ſujet; l'imitation, lorſqu'elle n'eſt pas à l'uniſſon, ſe fait toujours dans un mode différent de celui du chant imité. 2°. La repriſe de la *fugue* ſe fait toujours dans une partie différente de celle du ſujet : l'imitation peut ſe faire dans la même partie. 3°. La repriſe, excepté celle à l'uniſſon, doit toujours être formée d'intervalles ſemblables à ceux du ſujet : (voy. mon art. *intervalles*). L'imitation eſt formée d'intervalles égaux; de ſorte que le ſujet & l'imitation doivent toujours former le même chant, à l'octave, à la quinte, à la quarte, à l'uniſſon, &c. 4°. La repriſe d'une *fugue* peut toujours faire partie de l'accompagnement du ſujet; l'imitation ne le peut que lorſque toutes les parties marchent par mouvemens ſemblables, et par intervalles égaux, comme dans l'harmonie du cornet. (Voy. *Cornet*) 5° Dans la *fugue parfaite*, tous les ſons ſujets à ſalvation montent ou reſtent en place; car la baſſe fondamentale par octaves n'a que ces deux eſpèces de ſalvations : au lieu que tous les chants, toutes les harmonies, toutes les ſalvations poſſibles conviennent à l'imitation.

F. Une imitation qui ne répète que les derniers ſons d'une phraſe, eſt un *écho*. Remarquez que l'écho n'eſt pas la réſonnance des corps ſonores, mais la réflexion de cette réſonnance : or il en eſt des réflexions du ſon comme de celles de la lumière; la première eſt toujours plus ſenſible, plus vive, plus fidelle que la ſeconde, celle-ci que la troiſième, &c. Donc ſi l'on fait entendre des échos d'échos, le premier doit être plus fort que le ſecond, le ſecond que le troiſième, &c. Si le premier *écho* répète ſept à huit ſons, le ſecond ne doit en répéter que cinq à ſix, le troiſième que trois ou quatre. Les échos ne conviennent guères qu'à la muſique paſtorale : on peut les employer à l'orgue pour les Noëls. Mais en général, l'uſage devroit en être auſſi rare dans la muſique d'égliſe que l'abus en eſt fréquent chez les médiocres organiſtes.

Quelque légère que ſoit cette eſquiſſe de l'origine et des progrès de la *fugue*, elle doit donner de cette compoſition une idée beaucoup plus préciſe & plus exacte que toutes celles qu'on en peut prendre dans les théories modernes.

La *fugue* eſt, dit Rouſſeau, art. *fugue*, une pièce ou un morceau de muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé ſujet, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une partie à une autre.

La *fugue*, dit d'Alembert, *Elémens de muſique*, p. 206; conſiſte à faire répéter alternativement ce chant (le ſujet) dans le deſſus et dans la baſſe, ou même dans toutes les parties, s'il y en a plus de deux.

La *fugue*, dit Béthizy, *Expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, p. 310, eſt un trait de chant, exécuté par une partie, et repété par une autre à la quarte ou à la quinte, ſuivant certaines règles.

Cette définition, continue Béthizy, eſt un peu différente de la manière dont M. Rameau parle de la *fugue*. Il ne fait pas entendre que la répétition ſe faſſe toujours à la quarte ou à la quinte; il permet même, par la neuvième de ſes règles, qu'elle ſe faſſe à l'uniſſon ou à l'octave.... Quoi qu'il en ſoit, on appellera ſi l'on veut *fugue* à l'uniſſon ou à l'octave ce que j'appelle ſimplement imitation. Cette ſorte d'imitation à l'uniſſon ou à l'octave, ne demande aucune règle, & n'exige point cette circonſpection avec laquelle, dans une *fugue*, on fait répéter par une partie un trait de chant qu'une autre partie vient de dire.

Selon certaines règles : ſuivant certaines règles. Voilà des expreſſions bien générales, bien vagues; tout ſe fait ſelon certaines règles.

En le faiſant paſſer d'une partie à une autre : répéter ce chant dans le deſſus & dans la baſſe, ou même

Digitized by Google

dans toutes les parties : un trait de chant exécuté par une partie, & répété par une autre Tout cela n'eſt vrai que des repriſes à l'uniſſon du ſujet ; & Rouſſeau & Béthizy ne mettent au nombre des *fugues* que celles dont les repriſes ſe font à la quarte ou à la quinte. Or une repriſe à la quarte, à la quinte & à tout autre intervalle, eſt un véritable accompagnement du ſujet, mais elle n'en eſt pas la répétition. Le ſujet ſe répète dans l'imitation ; mais il s'accompagne dans la *fugue* : comment cela ? Par mouvemens & par intervalles ſemblables.

EXEMPLE DES REPRISES A TOUS LES INTERVALLES CONSONNANS.

1re. Partie.	*ut*	*ut*	✻	*re*	*re*	✻	*mi*	*mi*	✻	*ſv*	*ſv*	✻	*ſol.*
	16	17		18	19		20	21		22	23		24
2e.....	*ſv*	*ſi*		*ut*	*ut*	✻	*re*	*re*	✻	*mi*	*mi*	✻	*ſv.*
	14	15		16	17		18	19		20	21		22
3e.....	*ſol*	*la*		*ſv*	*ſi*		*ut*	*ut*	✻	*re*	*re*	✻	*mi.*
	12	13		14	15		16	17		18	19		20
4e.....	*mi*	*ſv*		*ſol*	*la*		*ſv*	*ſi*		*ut*	*ut*	✻	*re.*
	10	11		12	13		14	15		16	17		18
5e.....	UT	RE		MI	AV		SOL	*la*		*ſv*	*ſi*		*ut.*
	8	9		10	11		12	13		14	15		16
6e.....	*ſol*	*ſv*		*ut*	*re*		*mi*	*ſv*		*ſol*	*la*		*ſv.*
	6	7		8	9		10	11		12	13		14
7e.....	*ut*	*mi*		*ſol*	*ſv*		*ut*	*re*		*mi*	*ſv*		*ſol.*
	4	5		6	7		8	9		10	11		12
8e.....	*ut*	*ſol*		*ut*	*mi*		*ſol*	*ſv*		*ut*	*re*		*mi.*
	2	3		4	5		6	7		8	9		10
Baſſe-fond.	*ut*	*ut*		*ut*	*ut*		*ut*	*ut*		*ut*	*ut*		*ut*
	2	1		2	1		2	1		2	1		2

XII.

On ne peut nier que cette harmonie, formée par la ſucceſſion alternative des progreſſions paire & impaire, ne ſoit régulière, qu'elle ne ſoit même la plus ſimple, la plus naturelle, celle qui marque le plus fortement la cadence. (Voyez mes art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, 9e. *expérience*, & n°. III. *fondamental*, n°. II & *octave.*) Or toutes les parties de cet exemple, & toutes celles qu'on peut y ajouter à l'aigu, marchent par mouvemens et intervalles ſemblables : toutes peuvent commencer à chaque meſure du ſujet ; toutes peuvent ſe réunir & parler à la fois, ou ſe ſuccéder à des diſtances égales ou inégales pour faire *fugue*. (Voy. la fig.). Enfin il n'y a point d'autre baſſe fondamentale dont l'harmonie réuniſſe tous ces avantages. Il n'y en a donc point où toutes les parties, à quelque intervalle qu'elles ſoient les unes des autres, puiſſent paroître, ceſſer et reparoître. H, *ſelon la volonté du compoſiteur.* Il n'y a donc point d'harmonie qui convienne mieux à la compoſition des *fugues* que celle de la baſſe fondamentale par octaves.

Or l'exemple XII eſt une des combinaiſons de cette harmonie repréſentée, fig. , on n'a fait dans cet exemple que retrancher les ſons pairs des colonnes impaires, c'eſt-à-dire, des colonnes des temps foibles, pour mieux faire ſentir la réſolution des harmoniques impairs, la formation de la gamme diatonique naturelle, et la diſtinction des parties à différens intervalles conſonnans, qui peuvent ſe ſervir réciproquement ou alternativement de ſujets & de repriſes.

Qu'on y prenne donc pour ſujet, par exemple, UT RE MI AV SOL ; (5. p.) la repriſe à la quinte ſera (3. p.) *ſol la ſi ut ;* celle à la quarte (6. p.) *ſol ſv ut re mi ;* celle à l'octave aigue ; (1. p.) *ut ut ✻ re re ✻ mi :* à l'octave au-deſſous du ſujet, (7. p.) *ut mi ſol ſv ut ;* enfin la plus grave de toutes, celle à la double octave, *ut ſol ut mi ſol.* Or y a-t-il dans cet accompagnement, dont il eſt très-facile de faire une *fugue*, & la plus naturelle de toutes les *fugues*, y a-t-il aucune répétition de partie, ſi ce n'eſt de l'uniſſon, qui peut comme toutes les parties, recommencer à une meſure quelconque du ſujet, & lui ſervir comme elle d'accompagnement et de repriſe ? Donc, excepté l'uniſſon, les repriſes de *fugues* ne ſont point des répétitions du ſujet.

Qu'eſt-ce donc qu'une *fugue* ? 1°. Les théoriciens veulent que la repriſe puiſſe commencer à une me-

ſure quelconque du ſujet, *ſelon la volonté du compoſiteur.* Or un chant peut-il commencer indifféremment à la première, à la ſeconde, à la troiſième meſure d'un autre, ſans en être un véritable accompagnement ? 2°. La repriſe doit avoir avec le ſujet la plus grande reſſemblance poſſible ; mêmes mouvemens, même nombre, même valeur de notes, &c. ; mais comment accorder cette reſſemblance avec la loi qui défend l'emploi des mêmes intervalles immédiatement conſécutifs par mouvemens ſemblables ? Je veux faire une *fugue* à la quinte. On fuſtige l'enfant de chœur qui fait deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables : eſt-ce parce qu'il n'en a fait que deux ? Devoit-il, pouvoit-il accompagner à la quinte une phraſe entière ? Non, non : encore une fois, les intervalles égaux par mouvemens ſemblables ne ſont permis que dans l'harmonie du cornet, dans laquelle toutes les parties ſe confondent avec la baſſe fondamentale, et ne laiſſent diſtinguer d'autre chant que celui de cette baſſe : or une telle harmonie ne peut convenir à la *fugue.* Comment donc ſ.rons-nous reſſembler les repriſes au ſujet ? Par la ſimilitude des intervalles, ſimilitude qu'il ne faut pas confondre avec leur égalité. Deux intervalles ſont égaux lorſqu'ils ont le même rapport ; ils ſont ſemblables lorſqu'ils renferment chacun un égal nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs. *Ut ſol* & *ſol re* ſont, dans différens modes, deux quintes égales, dans le rapport de deux à trois. *Ut ſol ; re la ; mi ſi ; fa ut ; ſol ut ; la re*, &c. ſont des quintes, puiſqu'elles renferment chacune cinq harmoniques immédiatement conſécutifs : (voy. fig. 40, col. 1). Elles ne ſont point égales, puiſqu'elles n'ont pas les mêmes rapports ; mais elles ſont toutes ſemblables en ce qu'elles renferment tous le même nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs du même corps ſonore.

La même diſtinction n'eſt pas difficile à appliquer aux autres intervalles. (Voyez mes art. *intervalle* & *majeur.*

c. L'harmonie de l'exemple XII n'étant formée que de parties qui marchent toutes par mouvemens & intervalles ſemblables, il s'enſuit que la ſucceſſion immédiate des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables n'eſt pas interdite aux parties comme celle des intervalles égaux. Or y a-t-il d'autres moyens d'établir entre le ſujet & les repriſes cette parfaite ſimilitude demandée par les théoriciens, que l'emploi des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables ? On ne peut en aſſigner aucune ; donc le ſujet & les repriſes de la *fugue* doivent marcher par mouvemens & par intervalles ſemblables.

D'après cette obſervation, ne pourroit-on pas définir la *fugue*, une compoſition dont les parties accompagnent un trait de chant par mouvemens & par intervalles ſemblables, commencent & reprennent chacune à des diſtances égales ou inégales les unes des autres, ſelon la volonté du compoſiteur ?

D. E. W. Toutes les parties de l'exemple XII peuvent ſe ſervir réciproquement de ſujet & de repriſes ; donc on peut faire des *fugues* à toutes ſortes d'intervalles ; mais d'intervalles ſemblables & non pas égaux : c'eſt toujours ainſi qu'il faut l'entendre dans cet article.

Dans la manière de concevoir & d'exprimer les intervalles à la moderne, qu'eſt-ce qu'une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte, &c. ? C'eſt celle dans laquelle la première note de la gamme du ſujet, & celle qui lui répond dans la repriſe, forment une octave, une quinte, une quarte, &c. Car puiſque les théoriciens modernes ne connoiſſent qu'un intervalle d'octave, dans le rapport de 1 à 2 ; un de quinte dans le rapport de 2 à 3 ; un de quarte dans le rapport de 3 à 4, &c. & qu'une ſuite de telles octaves, quintes, quartes, &c. immédiatement conſécutives par mouvemens ſemblables, eſt défendue en bonne harmonie ; ils ſont forcés de convenir que toutes les notes correſpondantes entre les deux parties d'une *fugue* à l'octave, ne peuvent pas être à l'octave. Il faut en dire autant des *fugues* à la quinte, à la quarte, &c. ; mais ſi l'on donne le nom d'octave, de quinte, de quarte, de tierce, &c. à tout intervalle formé par les extrêmes de huit, de cinq, de quatre, de trois, &c. harmoniques d'un même corps ſonore immédiatement conſécutifs, alors il ſera très-vrai que dans une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte ou à la tierce, la repriſe eſt d'un bout à l'autre à l'octave, à la quinte, à la quarte ou à la tierce du ſujet.

K. L. M. On peut encore faire des *fugues* ſur d'autres baſſes fondamentales que celles d'octaves : on peut lui en ſubſtituer une par quarte ou par quinte, comme *ut ſol ut ſol ut ſol ut* ; ou *ut ſol ut ſol ut ſol ut*. On peut même entremêler ces différentes baſſes, pour tirer de leur harmonie des chants plus variés que ceux de l'exemple XII ; & c'eſt dans ce choix & cette combinaiſon ſeulement que conſiſte *l'induſtrie des maîtres de muſique.* Car rien de plus facile que de trouver la repriſe d'un ſujet donné, à un intervalle quelconque. Mais trouver l'harmonie qui renferme à la fois le ſujet & la repriſe, c'eſt très-ſouvent un problême inſoluble. Mais quelque baſſe fondamentale que vous ſubſtituiez à celle de l'exemple XII, il ne faut pas vous attendre à trouver beaucoup de parties qui procèdent par mouvemens & intervalles ſemblables, ni à plus forte raiſon d'en trouver, comme dans l'exemple XII, à toutes ſortes d'intervalles. A l'égard des baſſes combinées, elles ont encore cet inconvénient, qu'elles retardent les rentrées périodiques des

parties qui ne peuvent pas, comme dans l'harmonie des baſſes fondamentales par octaves, par quintes ou par quartes, ſe faire à chaque meſure, mais ſeulement à chaque retour du premier ſon de ces baſſes; de ſorte que ſi une baſſe combinée ne retourne ſur elle-même que de ſept en ſept temps, la reprise & le ſujet ne pourront faire leurs rentrées alternatives que de ſept en ſept temps. Prenons pour exemple les deux chants par mouvemens & intervalles ſemblables,

	ſol mi ✻ / *ſol re*	*mi re* / *ut ſol*	*mi fa* / *ut mi*	*ſol.* / *ſol.*
Baſſe-Fond.	*ut ſol*	*ut ſol*	*ut ut*	*ut.*

Ils ne ſont pas ſuſceptibles d'autres arrangemens que des ſuivans.

XIII.

1re. Partie..	*ſ.l mi* ✻		*mi*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol*						*ſol mi* ✻		*mi*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol.*	
	24	21	20	18	20	22	24													
2e.....							*ſol mi* ✻		*mi*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol*							
							24	21	20	18	20	22	24							
Baſſe-Fond.	*ut ſol* .		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut ſol*		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut ſol*		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut.*	
	4	3	4	3	4	2	4	3	4	3	4	2	4	3	4	3	4	2	4	

XIV.

1re. Partie..	*ſol mi* ✻		*mi*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol*						*ſol mi* ✻		*mi*	*re*	*mi*	*ſv*	*ſol.*	
	24	31	20	18	20	22	24						24							
2e.....							*ſ.l re*		*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*							
							12	9	8	6	8	10	12							
Baſſe-Fond.	*ut ſol*		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut ſol*		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut ſol*		*ut*	*ſol*	*ut*	*ut*	*ut.*	
	4	3	4	3	4	2	4	3	4	3	4	2	4	3	4	3	4	2	4	

Car à quelque autre meſure que commence la ſeconde partie de l'exemple XIII, il y aura toujours un *ſa* 22 qui ſe trouvera toujours ſur le ſon fondamental *ſol* 3. Ce *ſol* ne peut avoir pour harmoniques que des multiples de 3, & 22 n'en eſt pas un. De même à quelque autre meſure que l'on faſſe commencer la ſeconde partie de l'exemple XIV, il y aura toujours une ſalvation défectueuſe : toujours un *re* 9 ou un *ſol* 6 qui répondra au ſon fondamental *ut* 2 : or cet *ut* 2 fait un mouvement d'octave; donc tous ſes harmoniques impairs doivent ſe réſoudre en montant & les pairs en reſtant en place. Le *re* 9 ſe réſout en deſcendant & le *ſol* 6 en montant; Donc leur ſalvation ne convient point au mouvement fondamental d'octave.

Donc les repriſes & les rentrées ne peuvent pas ſe faire arbitrairement à chaque meſure ſur les baſſes fondamentales combinées, comme ſur les ſimples. D'ailleurs les plus ſimples ont l'avantage d'offrir des chants plus naturels, (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, page 144.) & un plus grand nombre de repriſes. Donc on doit les préférer dans les *fugues*, où les baſſes fondamentales plus compliquées ne doivent paroître de tems à autre que pour faire variété.

Le ſujet de la *fugue*, qui doit en être le chant le plus remarquable, le plus ſaillant, le plus intéreſſant, étant trouvé, il faut en chercher toutes les repriſes; j'entends ſes repriſes à des intervalles conſonnans, à l'octave, la ſixte, la quinte, la quarte, la tierce majeure & la mineure; tout cela dans le même mode. Si l'on veut en faire entendre quelques-unes à la ſeconde ou à la ſeptième, on peut encore les faire ſuccéder chacune immédiatement à une repriſe à la quinte en montant ou à la quarte en deſcendant.

Ne recourons point, pour trouver les repriſes d'un ſujet quelconque, aux méthodes des modernes: laiſſons-là ces inutiles diviſions harmonique & arithmétique de l'octave : oublions ces formules de réponſe à la quinte et à la quarte, pour chaque partie de la gamme : tout cela eſt avantageuſement remplacé par la formule générale de l'exemple XII.

Remarquez que dans cet exemple, il règne une même différence entre tous les nombres, qui repréſentent par les vibrations les ſons correſpondans de deux parties quelconques.

Entre le chant: *ut re mi ſv ſol* (5. p.)
1 2 3 4 5

& le chant *ſol la ſi ut re* (5. p.)
5 9 10 11 12

ſol la ſi ut re
12 13 14 15 16.

Il règne d'un bout à l'autre une même différence 4: & cela doit être; car les nombres qui repréſentent les harmoniques d'un même corps ſonore, forment une progreſſion arithmétique dont la différence eſt 1. Donc le premier & le dernier extrême d'un même nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs, en quelque endroit qu'ils ſoient pris de l'échelle naturelle, fig. 40, col. I, doivent toujours avoir entre eux la même différence. Donc les quintes ſemblables : *ut ſol* : *re la* : *mi ſv* : *ſv ſi* : *ſol ut* : *la ut* ✻ :
1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7

&c., doivent toutes avoir 4 pour différence : les quartes 3 : les tierces 2 : &c. Mais pour lever tout équivoque, j'appellerai déſormais les intervalles ſemblables, deuxième, troiſième, quatrième, cinquième... huitième, réſervant les noms de ſeconde, tierce, quarte, quinte, octave, &c. Pour les ſeuls intervalles de 8 à 9, de 4 à 5 ou 5 à 6; de 3 à 4, de 2 à 3 & de 1 à 2. Ainſi entre *ut* 8 & *ut* 16, il y a une octave, parce que ces deux ſons forment un intervalle de 8 notes diatoniques, dans le ſyſtême
8 12 9 13 10 14 11 15 12 16 13 17

moderne. Mais il eſt de neuf ſons dans la gamme diatonique naturelle ; je puis donc l'appeler *neuvième* : & j'appellerai la neuvième des modernes, *double quinte* ; leur dixième, *quinte & ſixte* ; leur onzième, *double ſixte* ; leur douzième, *ſixte & ſeptième* ; leur treizième, *double ſeptième*, *&c.*

Toutes les repriſes de *fugue* doivent former avec le ſujet, & par conſéquent entre elles, des intervalles ſemblables. Donc, étant donnée l'expreſſion numérique d'une partie quelconque, on aura celle de la partie adjacente, en ajoutant à chaque nombre de la partie connue, la différence des deux extrêmes de l'intervalle propoſé, ſi la partie cherchée eſt à l'aigu, & en la retranchant, ſi cette partie eſt au grave. Or, notez que la tonique, ou première note de la gamme du ſujet, doit toujours être priſe pour l'un des extrêmes de l'intervalle propoſé. Je prends par exemple pour ſujet le chant *ſol fa mi re mi fa ſol* des exemples XIII & XIV. La ſalvation du premier *fa* ſur le *mi* ſuivant m'apprend, par l'inſpection de la fig. 40, col. III & IV, que ce *fa* eſt un *mi* ♯, égal à 21.

Donc les nombres repréſentatifs de ce chant, ſont 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Sa tonique eſt donc 16. Je veux avoir la repriſe de ce chant à l'octave en deſſous du ſujet. L'octave de *ut* 16, eſt *ut* 8. La différence de 16 à 8 eſt 8. Je retranche donc 8 de chacun des nombres repréſentatifs du ſujet. Le réſultat de mon opération, eſt 16, 13, 12, 10 12, 14, 16, & les ſons repréſentés: *ut ta ſol mi ſol ſv ut*. Je veux avoir maintenant une autre repriſe à la quarte au grave. L'intervalle de quarte eſt de 4 à 3, ou de 8 à 6, ou de 16 à 12, la tonique égale 16. Donc ſa quarte au grave égale 12. La différence de 16 à 12 eſt 4. Je retranche donc 4 de chacun des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. J'ai pour réſultat; 20, 17, 16, 14, 16, 18, 20; & en notes: *mi ut* ♯ *ut ſv ut ré mi*. Enfin ſi je veux en avoir une à la double octave en deſſous, je dis: le rapport de la double octave, eſt de 4 à 1, ou de 8 à 2, ou de 16 à 4. Or 16 eſt ma tonique. Donc ſa double octave eſt 4. De 16 à 4, la différence eſt 12, que je retranche encore des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Et j'ai pour reſte 12, 9, 8, 6, 8, 10, 12; en notes; *ſol ré ut ſol ut mi ſol*. Je pourrois encore par la même methode, trouver d'autres repriſes tant au grave qu'à l'aigu de la tonique. Mais je m'arrête à l'aigu, lorſque je m'apperçois que mes chants deviennent trop chromatiques, ou qu'ils donnent dans l'enharmonique, & en général, lorſqu'ils ne m'offrent plus une mélodie agréable. Je m'arrête au grave, lorſque les chants trouvés n'offrent plus que de grands intervalles, plus convenables à un accompagnement qu'à une réponſe de *fugue*.

Donc, *règle générale*, étant donné un ſujet en *ut*, (car la fig. 40 eſt faite pour le mode d'*ut*.) il faut 1°. chercher l'expreſſion numérique de la tonique ou première note de la gamme du ſujet. Le nombre qui repréſente cette tonique eſt toujours 16, ſi le ſujet contient des dièſes. Car *ut* 16 eſt le premier terme de la gamme chromatique, *ut ut* ♯ *re re* ♯ *mi mi* ♯ &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c. Fig. 40, col. I. Ce nombre ſera toujours 8, s'il n'y a dans le ſujet aucun dièſe ni à la clef, ni accidentel. Cependant ſi le ſujet contenoit un *ſol* ♯, qui fit partie de l'accord *re fa ſol* ♯ *ſi*, comme dans l'exemple VI & les ſuivans; ce *ſol* ♯, qui repréſente le *ta*, treizième harmonique d'*ut* 1, ne ſeroit point cenſé faire partie de la gamme chromatique. Si au contraire le ſujet contient un *fa*, qui ſe réſolve ſur le *mi* du tems fort ſuivant, ce *fa* ſera un *mi* ♯, ſeptième harmonique de *ſol* 3. Donc le ſujet qui contient un tel *fa*, fait partie de la gamme chromatique. 2°. Il faut chercher au-deſſus ou au-deſſous de la tonique, fig. 40, col. I. Le ſon qui déſigne l'intervalle que l'on veut mettre entre le ſujet & ſa réponſe. Prendre la différence des nombres qui repréſentent ce ſon & la tonique. 3°. Prendre la valeur numérique de tous les ſons du ſujet. 4°. Retrancher la différence trouvée de chacun des nombres du ſujet; lorſque la repriſe eſt au grave, l'ajouter ſi elle eſt à l'aigu. Le réſultat exprimera en nombres la repriſe cherchée. 5°. Il ne reſte donc plus qu'à chercher dans la col. I, fig. 40, les notes qui répondent à ces derniers nombres, qui ſeront celles de la repriſe.

On pourroit encore trouver les repriſes des *fugues*, ſans faire ni addition ni ſouſtraction; mais avec le ſeul ſecours de la col. I, de la fig. 40. Prenons toujours pour exemple, le chant *ſol fa mi re mi fa ſol*; ou plutôt: *ſol mi* ♯ *mi re mi ſv ſol*, dont je cherche la réponſe à la double octave en deſſous. Je compte depuis *ut* 16 juſques à *ut* 4, combien il y a d'harmoniques. J'en trouve treize, y compris la tonique. Or, tous les ſons du ſujet, ſont dans la première colonne de la fig. 40. Tous ceux de la réponſe cherchée s'y trouvent auſſi, puiſque le ſujet d'une *fugue* & toutes ſes répliques, doivent être dans le même mode. Je prends donc le treizième harmonique au-deſſous de *ſol*, le treizième au-deſſous de *mi* ♯, le treizième au-deſſous de *mi*, de *ré*, de *mi*, de *ſv*, & de *ſol*: opération qui me donne néceſſairement le chant *ſol re ut ſol ut mi ſol*, déjà trouvé par le calcul. Si je veux avoir une repriſe à l'octave aiguë, je vois fig. 40, col. I, que *ut* 32 eſt le dix-ſeptième harmonique au-deſſus d'*ut* 16. Donc en prenant le dix-ſeptième harmonique au-deſſus de chacun des ſons du ſujet, je dois trouver, comme j'ai déja fait par le calcul, le chant *mi ſv* ♯ *ſv mi* ♯ *ſv ſv* ♯ *ſol*. Même méthode pour tout autre intervalle. Peut-on rien imaginer de plus ſimple que le mécaniſme harmonique?

Oui: on peut encore abréger l'opération au moyen de la table ſuivante, qui, préſente dans une ſeule partie tous les ſons de la gamme diatonique ou chromatique d'*ut*; & dans les parties adjacentes, tous les ſons correſpondans des repriſes à quelqu'intervalle qu'on les prenne.

Que

Que le chant du ſujet ſoit diatonique, chromatique ou mixte, on trouvera toujours toutes ſes notes dans la partie marquée *tonique*; les ſons correſpondans d'une repriſe à la quinte au deſſus du ſujet, dans la partie marquée *quinte*, &c. Ainſi j'obſerve que les ſons du ſujet, *ſol mi ✲ mi re mi ſo ſol*, ſe trouvent dans les colonnes 9, 6, 5, 3, 5, 7, 9. Donc les repriſes, à quelqu'intervalle qu'on les prenne, doivent ſe trouver dans les mêmes colonnes. J'écris donc ces nombres au-deſſous de mon ſujet: *ſol mi ✲ mi re mi ſo ſol*. Puis, ſi je veux avoir une repriſe à la quarte au grave, je la cherche dans la partie marquée *quarte*, & j'y prends les notes qui ſe trouvent dans les colonnes 9, 7, 5, 3, 5, 7, 9, qui ſont: *ſa re ✲ re ut re mi ſo*, & ainſi des autres. Il eſt évident que cette table ne laiſſe, à cet égard, aucune eſpèce de difficulté.

Colonnes.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.
Double octave....	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*mi✲*	*re*	*re♯*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	*fa♯*	*fa✲*	*fa✲*	*ſol*	Octave.
Octave & d. quarte.	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re♯*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	*fa♯*	*fa✲*	*ſol✲*	Double octave.
Demi-ſeptième....	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	*fa♯*	*ſol*	Sixte & d. quarte.
Sixte & demi-quarte.	*ſol*	*ſol✲*	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	Octave.
Quinte & ſixte.....	*mi*	*mi✲*	*fa*	*fa✲*	*ſol*	*ſol✲*	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re♯*	*re✲*	*mi*	Sixte mineure.
Double quinte.....	*re*	*re✲*	*mi*	*mi✲*	*fa*	*fa✲*	*ſol*	*ſol✲*	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*ut✲*	*re*	Quarte.
Octave.....	*ut*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*mi*	*mi✲*	*fa*	*fa✲*	*ſol*	*ſol✲*	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	Tonique.
Sixte.....	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	*fa♯*	*fa✲*	Tierce mineure.
Quinte.....	*ſol*	*ſol✲*	*la*	*la✲*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	Seconde majeure.
Tierce majeure...	*mi*	*fol*	*fol*	*la*	*la*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*fa✲*	Tierce majeure.
Tonique.....	UT	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	UT	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*fa✲*	Quinte.
Quarte.....	*ſol*	*la*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*fa*	*fa♯*	*fa✲*	Sixte.
Octave.....	*mi*	*mi*	*fol*	*la*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*mi✲*	*mi✲*	*re*	Demi-quarte.
Double octave....	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*la*	*ſ*	*ſ✲*	*ut*	*ut♯*	*ut✲*	*re*	*re✲*	*mi*	*mi♯*	*re✲*	*re✲*	Octave.
Colonnes.....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.

XV.

Lorſqu'on a tiré de cette table toutes les repriſes qu'on ſe propoſe d'employer, on cherche la baſſe fondamentale du ſujet. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, IIe. Problême, page 155), auquel je n'ai rien à ajouter ici, ſinon qu'il faut toujours employer par préférence les baſſes fondamentales les plus ſimples, parce qu'elles offrent, comme je l'ai déjà fait obſerver ci-deſſus, une harmonie plus douce, des chants plus naturels, & des retours plus fréquens aux réponſes des *fugues*.

Il arrivera très-ſouvent qu'aucune de vos baſſes fondamentales ne comportera la repriſe que vous voudriez faire au ſujet. Ainſi celle des exemples XIII & XIV ne donne pas les chants *ut ta ſol mi ſol fa ut*, *mi ut ✻ ut fa ut re mi*; car les ſons *ta* & *mi* du premier, ni les ſons *ut* ✻ & *fa* du ſecond, qui répondroient au ſon fondamental *ſol* III, ne peuvent entrer ſes harmoniques, puiſqu'aucun d'eux n'eſt multiple de trois. Mais avec de légers changemens, on obtient quelquefois une baſſe fondamentale moins ingrate que la première. Par exemple, toutes les notes ſont ſuppoſées d'égale valeur dans les exemples XIII & XIV; mais ſi l'on note ainſi le ſujet,

il aura pour baſſe fondamentale celle de l'exemple XII, parce que ce chant ainſi noté équivaut à celui-ci: *ſol ſol re mi fa ſol*, ou *ſol ut re mi fa ſol*, ou enfin *ut ut re mi fa ſol*; duquel je ſuppoſe toutes les notes d'égale valeur.

Cet article n'eſt point un traité particulier de la *fugue*, mais un ſimple eſſai, dont l'objet primitif & immédiat eſt de prouver qu'elle a non-ſeulement ſon principe, mais une exiſtence formelle dans l'harmonie naturelle, & qu'il faudroit plus d'attention pour ſe diſtraire du retour périodique des mêmes chants, que renferme la plus ſimple des harmonies, celle de la baſſe fondamentale par octave, que pour les y trouver. Je vais cependant, pour compléter autant que je le puis, cet article, le terminer par quelques obſervations ſur les principales règles de la *fugue*, que l'on trouve dans les traités de muſique les plus connus.

T. U. « Le ſujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique. »

La gamme eſt la formule la plus exacte d'une phraſe de muſique régulièrement coupée; & le repos intermédiaire le plus ſenſible de cette phraſe, c'eſt celui de la dominante. Or, la repriſe d'une *fugue* eſt une réponſe au ſujet, & le ſujet eſt proprement la demande ou la première partie d'une phraſe dialoguée. La converſation doit-elle ou peut-elle être ſi méthodiquement, ſi uniformément, ſi ennuyeuſement compaſſée, que la réplique d'un interlocuteur ſoit toujours la moitié & le complément de la phraſe commencée par un autre?

« En montant ou en deſcendant. »

Il y a deux erreurs tellement enracinées dans la tête des harmoniſtes modernes, le renverſement des parties & l'accompagnement de la gamme en deſcendant, que je deſeſpère de parvenir jamais à les déſabuſer. Voyez cependant mes articles *Gamme* & *Renverſement*.

V. « Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé. »

Partie concertante, oui; partie d'accompagnement, je le nie. Il n'eſt certainement pas défendu de remplir, par l'harmonie, le vide qui ſe trouve entre un ſujet & une réponſe à la douzième ou à la double octave l'une de l'autre. A l'égard des parties concertantes, ſi le chant du ſujet eſt bien ſaillant, je ne vois pas ce qui peut empêcher d'intercaler un chant libre entre chacune des repriſes, ſur-tout ſi elles ſont à l'uniſſon.

W. « Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte. »

Et à l'uniſſon, & à la tierce, & à la ſixte, & à l'octave, douzième, double octave, &c., tant au grave qu'à l'aigu; car une repriſe eſt un accompagnement du ſujet par mouvemens & intervalles ſemblables. Or, on trouve ſur la baſſe fondamentale par octave, exemples XII & XV, des parties à tous ces intervalles par mouvemens & intervalles ſemblables. Donc.

X. « Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois, en continuant de monter de la dominante à la tonique; »

Dans la gamme naturelle, il y a autant de degrés de la dominante à l'octave de la tonique, que de la tonique à la dominante: *ut re mi*; *fa ſol*:: *ſol ta fa*; *ſi ut*.

Y. « Cela oblige de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. »

Et ces changemens ont ramené la gamme à ſa forme primitive; car les pentacordes *ſol ſol ✻ la ſi ut* & *ſol ta fa ſi ut*, forment le même chant au tempérament près.

Z. « Il arrive de là que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique. »

Elle eſt toujours cenſée diatonique, puiſque le *ſol* ✻ eſt réellement repréſentatif de la note *ta*, qui eſt une des notes de la gamme diatonique.

Digitized by Google

a. b. c. d. « Il arrive de là, que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique, ... qu'un uniſſon répond à un intervalle, & un intervalle à un uniſſon. »

Cela ne peut pas être dans l'harmonie naturelle, puiſqu'il doit toujours régner la même différence entre les nombres qui repréſentent le ſujet & une réponſe quelconque. Par conſéquent, les véritables repriſes des chants ſuivans :

	Sol	*mi*	*re*	*ut*	:	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	:	*ut*	*ut*	*ſi*	*la*	*ſol*
ne ſont pas.....	*ut*	*ſi*	*la*	*ſol*	:	*ſol*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	:	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*,
mais.....	*ut*	*la*	*ſol*	✲ *ſol*	:	*ſol*	*ſol*	✲ *la*	*ſi*	*ut*	:	*ſol*	*ſol*	*fa*	*mi*	*ut*.

e. « Il faut que la *fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte, que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier chant. »

Pour ne pas laiſſer perdre l'idée des rapports qui lient la réponſe au ſujet. Mais cette règle n'eſt pas inviolable.

f. I. « On doit faire entrer dans le ſujet & la réponſe un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui ſe correſpondent, ſoient de même valeur, & qu'elles ſoient placées dans les mêmes temps de la meſure. »

Cette règle ne ſouffre aucune exception ; le plaiſir de la *fugue* ne peut venir que de la parfaite ſimilitude des parties. La *fugue* n'eſt point une partie néceſſaire, mais ſeulement un ornement, un agrément de la compoſition. Il faut donc lui donner toute ſa perfection, ou ne pas l'employer. Dans les choſes de pur agrément, l'artiſte doit rigoureuſement obſerver le précepte d'Horace.....

Quæ deſperat tractata nitescere poſſe relinquit
..... Poterat duci quia cœna ſine iſtis.

g. « Le ſujet & la réponſe ne doivent contenir que des notes priſes de l'échelle du ton. »

De l'échelle naturelle.

i. « Quand on veut faire entendre, ſoit au commencement, ſoit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le ſujet, une autre la réplique, une troiſième, la répétition du ſujet, une quatrième, la répétition de la réplique ; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le ſujet. »

On peut auſſi faire entendre le ſujet entre chacune de ſes repriſes, ou faire entendre toutes les repriſes l'une après l'autre, &c. Toutes les combinaiſons qui ne font pas oublier le ſujet, ou qui en font deſirer le retour ſont bonnes ; mais qu'on ſe ſouvienne que l'octave d'une repriſe ou d'un ſujet n'eſt jamais compoſée des mêmes notes que ce ſujet ou cette repriſe. C'eſt ce que les harmoniſtes n'ont jamais ſoupçonné. Il eſt cependant facile de s'en convaincre par la ſeule inſpection de la fig. XV, dont toutes les parties repréſentent des repriſes de la gamme diatonique & de la chromatique.

l. « Le compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours le chant principal bien diſtinct..... Il y a pour cela deux moyens. »

Rouſſeau en oublie un troiſième, qui eſt peut-être le plus efficace. » Quand on veut, dit Berthſy, faire reparoître une *fugue* dans la ſuite d'un chœur, il faut que chaque fois que le deſſin revient, ſoit comme ſujet, ſoit comme réplique, *il ſe trouve ſur les plus hauts degrés d'une partie*..... Les rentrées trop baſſes ſont inutiles, parce que l'auditeur ne les apperçoit pas. *Cette obſervation eſt très-importante.* Un muſicien qui ne l'a point faite, eſt quelquefois fort ſurpris de ce qu'un chœur, qui ſur le papier lui ſemble deſſiné à merveille, ne fait à l'exécution que peu ou point d'effet. »

m. « Unité de mélodie, voilà la grande règle. » (Voyez l'article *Unité de mélodie.*)

« Comme les *fugues*, dit Mercadier, page 155, tendent plutôt à rendre une muſique bruyante qu'agréable, & à faire régner également le chant dans toutes les parties, les etio, les quatuor, les quinque (pourquoi pas les duo ?), &c., & les chœurs ont auſſi leurs places les plus convenables, & c'eſt là qu'on les emploie d'ordinaire. Souvent même, après avoir annoncé une *fugue*, on fait ce qu'on appelle une *double*, une *triple*, &c. *fugue*, en introduiſant une, deux, &c. autres *fugues* différemment deſſinées de la première, qu'on joint enſuite avec celle-ci pour les faire entendre à la fois. »

« Pour traiter les *fugues* avec ordre & facilité, il faut d'abord compoſer le deſſin d'une *fugue* & ſa réponſe, avec autant de parties qu'on veut avoir d'autres *fugues*, de telle ſorte que ces parties mêmes ſoient les deſſins de ces autres *fugues*..... Une attention qu'il faut avoir, c'eſt de faire ces divers deſſins bien différens les uns des autres, ſoit par les valeurs des notes, ſoit par leurs progreſſions. Cette eſquiſſe étant faite, il eſt facile de conduire la pièce. On commence par une ſeule *fugue*, puis on introduit ſucceſſivement les autres, qui doivent avoir leurs rentrées comme la première. Si on veut continuer, on en laiſſe une ou pluſieurs ; après on les ramène ... on entre-mêle, ſi l'on veut, des morceaux de goût parmi les *fugues*, pour les rendre plus ſaillantes : on y ajoute de ſimples imitations ou d'autres deſſins.... C'eſt ainſi qu'on faiſoit, ou qu'on auroit pu faire ces pièces ſi travaillées qui couroient en Italie au ſiè-

zième ſiècle, ſous le nom de *madrigaux*, qui d'ordinaire étoient à cinq ou ſix parties obligées, à cauſe du grand nombre de deſſins dont elles étoient remplies. »

n. o. A l'égard de la *contre-fugue*, M. Mereadier prétend que les règles ſont les mêmes que celles de la *fugue*: je ne ſuis point de ſon avis; mais il ſeroit trop long de dire ici pourquoi je n'en ſuis pas.

q. r. Ceux qui peuvent s'occuper de la confection des *canons renverſés* ou *canons à double ſens*, trouveront dans le même auteur toutes les notions qu'ils peuvent deſirer ſur cet objet ridiculement difficile.

p. Pour le canon proprement dit, on ne devroit point l'appeler *fugue perpétuelle*, mais *imitation perpétuelle*, excepté lorſque les repriſes ſont toutes à l'uniſſon..... S. A l'égard des anciennes *fugues*, appelées *canon ad diateſſaron*, *canon ad diapente*, c'étoient de véritables *fugues*, différentes des canons proprement dits, en ce que les parties de ces *fugues* marchoient, autant que l'imperfection de la gamme moderne pouvoit le permettre, par mouvemens & par intervalles ſemblables, au lieu que les canons marchent par mouvemens ſemblables & par intervalles égaux. (*M. l'abbé Feytou.*)

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *fugue* dont la réponſe ſe fait par mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez *Contre-fugue.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

FUSE. On appeloit anciennement les croches *fuſes*.

(*M. de Caſtilhon.*)

FUSÉE. *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voyez *pl. de muſique, fig.* 164.) A moins que la *fuſée* ne ſoit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *fuſée* ſans altérer la meſure. (*J. J. Rouſſeau.*)

G.

G RE SOL, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. Cinquième ton de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (Voyez *Gamme*.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois clefs de la muſique. (Voyez *Clef*.)

(*J. J. Rouſſeau.*)

G RE SOL, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. *Obſervations ſur cet article.*

I. Ces expreſſions Γ, G, g, Γ *ut*, G *ſol re ut*, G *re ſol*, g *re ſol* & *ſol*, ne doivent pas être indifféremment employées l'une pour l'autre, parce qu'elles déſignent différens objets.

Γ étoit la clef ou le ſigne de l'hypo-proſlambanomène, c'eſt-à-dire, la corde la plus grave du ſyſtême de Guy d'Arezzo. G étoit la clef de la huitième corde à l'octave de la première, & g celle de la quinzième corde à l'octave de la huitième.

Γ *ut* indiquoit conſtamment la ſyllabe par laquelle ſe ſolfioient les notes placées ſur la corde Γ. Je dis conſtamment, parce que les ſons des trois premières cordes du plus grave des hexacordes de g n'étoient point ſujets aux muances, mais que ceux de la corde Γ ſe ſolfioient toujours par *ut*; ceux de la corde de A par *re*, & ceux de la corde B par *mi*.

G *ſol re ut* indiquoit les muances des notes de la corde G, & g *ſol re ut* celles de ſon octave.

La corde Γ répondoit au deuxième *ſol* grave, c'eſt-à-dire, à la quinzième corde grave du grand clavier chromatique; G à la vingt-ſeptième, & g à la trente-neuvième.

G *re ſol* indiquoit, dans la grande gamme du *ſi*, les muances des notes placées ſur la corde G qui en étoit la deuxième au grave, répondant à la corde Γ du diagramme de Guy Arétin; g *re ſol* indiquoit celle de la corde g à l'octave aiguë de G.

Dans la gamme abrégée de *ſi*, que Rouſſeau appelle *Gamme françoiſe* (voyez mon article *Gamme*), G *re ſol* indiquoit les muances de la corde Γ & de toutes les repliques, tant au grave qu'à l'aigu.

Les facteurs d'orgues déſignent auſſi les touches du clavier par les lettres du diagramme de Guy Arétin. Γ, G, g, indiquent les trois *ſol* du milieu du clavier à grand tavalement, Γ Γ le *ſol* grave, & g g le *ſol* aigu; mais cette pratique n'eſt ni générale ni abſolument uniforme.

II. Quand on parle du véritable diagramme de Guy d'Arezzo, il faut dire G *ſol re ut*, g *ſol re ut*, & non pas g *re ſol ut*, ni g *ſol ut re*, parce que l'ordre des ſyllabes *ſol re ut* indique celui que Guy avoit donné à ſes hexacordes, afin de les faire correſpondre aux tétracordes du ſyſtême grec, deſquels ils n'étoient qu'une extenſion. (Voyez mon article *Gamme*.) Depuis qu'on a diviſé ces hexacordes en trois colonnes ou rangs de nature, de bémol ou de béquarre, l'ordre des ſyllabes *ut re ſol* eſt abſolument indifférent dans la pratique des muances; mais dans la théorie, le rang de bémol devroit être le premier, parce qu'il repréſente la gamme du *fa*; celui de béquarre, qui repréſente la gamme d'*ut*, le troiſième; & celui de nature le ſecond, comme ne contenant que les ſons communs aux deux autres. (Voyez *Gamme*.) Ainſi g *re ſol ut* vaut mieux que g *ut ſol re*.

III. Meibomius (voyez ſon *Euclide*, page 50, & ſon *Ariſtides*, page 240) croit qu'en ajoutant l'hypo-proſlambanomène, c'eſt-à-dire, la corde Γ, au bas du ſyſtême grec, Guy d'Arezzo n'a fait que rétablir ſa forme primitive. Il paroît néanmoins, d'après l'autorité d'Ariſtides-Quintilien, ſur laquelle s'appuie Meibomius, 1°. que jamais le ſyſtême grec n'a outre-paſſé au grave la proſlambanomène du mode hypo dorien, qu'on fait mal-à propos répondre à la corde A du diagramme de Guy Arétin; 2°. que dans la ſuppoſition d'Ariſtides, le ſyſtême grec eût été plus grave que celui de Guy d'une tierce mineure; 3°. qu'abſtraction faite de cette ſuppoſition, la proſlambanomène du mode hypo-dorien étoit au moins auſſi grave que l'hypo-proſlambanomène de l'Arétin.

1°. Ariſtides nous apprend page 24 (& Gaudence, page 22), que le premier des ſons ſenſibles au grave du ſyſtême grec, c'étoit la proſlambanomène du mode hypo-dorien: donc le ſyſtême grec n'a jamais pu excéder au grave cette proſlambanomène.

2°. Il eſt vrai que toutes les cordes des modes grecs étant repréſentées par les lettres de l'alphabet, il reſtoit encore trois caractères, ſavoir: χ, ψ, ω, qu'on auroit pu employer au-deſſous de la proſlambanomène du mode hypo-dorien; d'où Ariſtides conclut, page 25, que ſi on ajoutoit encore un tétracorde conjoint au grave de ce mode, la lettre ω, qui eſt le dernier caractère de l'alphabet grec,

Digitized by Google

boléon. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy répondoit à la proſlambanomène du mode hypo-éolien, qui étoit d'un ton plus grave que celle du dorien, & d'un trihémiton, c'eſt-à-dire, d'une tierce mineure plus aiguë que celle de l'hypo-dorien. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy, ſa corde Γ, étoit d'une tierce mineure plus aiguë que la proſlambanomène du mode hypo-dorien. Donc le diagramme grec deſcendoit d'une tierce mineure plus bas que celui de Guy. Donc l'addition de la corde Γ au bas du ſyſtême de Guy n'a pas rendu au ſyſtême grec ſa primitive étendue.

(*M. l'abbé Feytou.*)

G RE SOL ou *G ſol re ut.* Les Français diſent *G re ſol*, & les Italiens *G ſol re ut.*

La lettre G étoit la ſeconde dans l'ancienne gamme françoiſe, dont F étoit la première, A la troiſième, B la quatrième, en montant ainſi juſqu'à E, qui ramenoit à F. On nommoit cette lettre *G*, *re* quinte de *ſol*, quand on chantoit au naturel, & *ſol* quinte d'*ut* quand on chantoit ou ſolfioit par bémol. Dans cette gamme, *G* étoit donc tantôt *re* & tantôt *ſol*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée ſelon les trois *propriétés* (voyez *ce mot*), *G* ou pluiôt g, a pour correſpondant *ſol* dans la propriété naturelle, *re* dans la propriété de bémol, & *ut* dans celle de béquarre: c'eſt ce que les Italiens déſignent en l'appelant *G ſol re ut.*

G eſt la dernière lettre de l'alphabet qui ait été employée pour marquer les différens degrés de l'échelle muſicale; & voici la dernière fois que le lecteur trouvera ces répétitions faſtidieuſes, mais néceſſaires.

(*M. Ginguené.*)

GAI. *adv.* Ce mot, écrit au-deſſus d'un air ou d'un morceau de muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré: il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même uſage. (Voyez *Allegro.*)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une muſique, indépendamment du mouvement.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GAIMENT. On trouve quelquefois cet adverbe à la tête d'une pièce de muſique françoiſe: il indique une exécution gaie, animée ſans l'être trop, & qu'il faut exprimer bien toutes les notes, quoique ſans dureté & légèrement. On trouve auſſi quelquefois *fort* ou *très-gaiment*, ce qui marque une exécution un peu plus animée. Ce mot répond aſſez à l'*allegro* des Italiens: la grande différence de l'*allegro* à *gaiment*, c'eſt que le premier eſt propre à preſque toutes ſortes d'expreſſions, comme l'a très-bien remarqué M. Rouſſeau, & que le dernier ne l'eſt pas.

(*M. de Caſtilhon.*)

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois temps gais, d'une danſe de même nom. On la nommoit autrefois *romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome ou du moins d'Italie.

Cette danſe eſt hors d'uſage depuis long-temps. Il en eſt reſté ſeulement un pas, appelé *Pas de Gaillarde.* (*J. J. Rouſſeau.*)

GALOUBET ou FLUTE A TAMBOURIN, ou FLUTET, ſorte d'inſtrument à vent dont l'uſage eſt fort ancien en France, & qui depuis plus de deux ſiècles eſt entièrement relégué dans le Languedoc & la Provence. Le *galoubet* eſt de tous les inſtrumens champêtres le plus gai & l'un des moins étendus. Il eſt difficile d'en bien jouer, & il demande plus d'attention que tout autre. Il eſt percé de trois trous & ſe joue de la main gauche. Son ton eſt celui de *re*; il ne fournit que deux octaves & une note de plus. La gamme ſe fait de trois vents différens; le *re* d'en bas commence par un vent doux que l'on augmente juſqu'au *ſi*; le *ſi* par un vent modéré que l'on augmente juſqu'au *fa*, & le *fa* par un vent fort & pincé, qu'on augmente juſqu'au dernier ton. Il eſt à préſumer que c'eſt la grande difficulté de jouer de cet inſtrument qui l'a fait abandonner dans les provinces du nord. (Voyez *Tambourin.*)

(*M. Roquefort.*)

GAMME, GAMM'UT ou GAMMA-UT, table ou échelle inventée par Guy Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & entonner juſte les degrés de l'octave par les ſix notes de muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *ſolfier.* (Voyez ce mot.)

La *gamme* a auſſi été nommée *main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes notes, pour montrer les rapports de ſes hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les notes juſqu'à l'invention du *ſi*, qui a aboli chez nous les muances, & par conſéquent la *main harmonique* qui ſert à les expliquer.

Guy Arétin, ſelon l'opinion commune, a ajouté au diagramme des Grecs un rétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans ſon ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypo-proſlambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les tons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme.*

Digitized by Google

Cette *gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt cordes ou notes, c'eſt-à-dire, de deux octaves & d'une ſixte majeure. Ces cordes étoient repréſentées par des lettres & par des ſyllabes. Les lettres déſignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que ſix lettres, enfin qua ſept, & qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on diſtinguoit ces octaves par les figures des lettres. La première octave ſe marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ, A, B, &c.; la ſeconde par des caractères courans, *g*, *a*, *b*; & pour la ſixte ſurnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux ſyllabes, elles ne repréſentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que ſix noms pour ſept notes, c'étoit une néceſſité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui ſe fit de manière que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaſſent ſur les ſémi-tons. Par conſéquent, dès qu'il ſe préſentoit un dièſe ou un bémol qui amenoit un nouveau ſémi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faiſoit donner le même nom à différentes notes, & différens noms à la même note, ſelon le progrès du chant; & ces changemens s'appeloient *Muances*.

On apprenoit donc ces muances par la *gamme*. A la gauche de chaque degré, on voyoit une lettre qui indiquoit la corde préciſe appartenant à ce degré. A la droite, dans les caſes, ou trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en deſcendant par béquarre ou par bémol, ſelon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, pluſieurs changemens à la *gamme*. La *figure 165* repréſente cette *gamme* telle qu'elle eſt actuellement uſitée en Italie. C'eſt à peu près la même choſe en Eſpagne & en Portugal, ſi ce n'eſt que l'on trouve quelquefois à la dernière place, la colonne du béquarre, qui eſt ici à la première, ou quelqu'autre différence auſſi peu importante.

Pour ſe ſervir de cette échelle, ſi l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte juſqu'au *la*; après quoi, paſſant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainſi de ſuite; ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la ſeconde colonne, arrivé au *la*, paſſer à *mi* dans la première colonne, puis repaſſer dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen, l'une de ces tranſitions forme toujours un ſémi-ton; ſavoir: *la fa*, & l'autre toujours un ton, ſavoir: *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les tranſitions de la même manière, &c.

En deſcendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour paſſer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis deſcendant juſqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en ſort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglais n'emploient pas toutes ces ſyllabes, mais ſeulement les quatre premières, *ut re mi fa*; changeant ainſi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode ſemblable à celle que je viens d'expliquer, ſi ce n'eſt qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut* & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les ſons fixes dans les autres *gammes*, & ils ſolfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot *Solfier*.

La *gamme* françoiſe, autrement dite *gamme du ſi*, lève les embarras de toutes ces tranſitions; elle conſiſte en une ſimple échelle de ſix degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (*Voyez planche de muſ. fig. 166.*) La première colonne à gauche eſt pour chanter par bémol, c'eſt-à-dire, avec un bémol à la clef; la ſeconde pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtère de la *gamme* françoiſe, qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *gammes* n'ont par-deſſus celle-là que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le béquarre, c'eſt-à-dire, pour un dièſe à la clef; mais ſitôt qu'on y met plus d'un dièſe ou d'un bémol, (ce qui ne ſe faiſoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* ſont inutiles.

Aujourd'hui que les muſiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *ſol ut*, *ut* & C ne ſont, pour eux, que la même choſe. Mais dans le ſyſtème de Guy, *ut* eſt une choſe, & C en eſt une autre fort différente; & quand il a donné à chaque note une ſyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des ſynonymes, ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GAMME. Rouſſeau n'a dit qu'un mot de la main harmonique de *Guido* ou *Guy*. On peut être curieux de la connoître davantage, non pas aſſurément comme objet d'utilité, car elle eſt abſolument inapplicable à notre muſique actuelle, enrichie d'un grand nombre de modulations, mais comme un monument intéreſſant. Il eſt bon de ſavoir d'où la muſique moderne eſt partie pour arriver au point où elle eſt, & ce qu'elle étoit dans ſon berceau. Nous préſentons cette explication d'après l'ouvrage du Père F. Lorenzo Penna, de Bologne, carmélite de la congrégation de Mantoue, muſicien célèbre dans ſon temps.

temps Son livre, imprimé à Cologne en 1684, eſt intitulé : *Primi albori muſicali, per li principianti della muſica figurata. Les premières lueurs muſicales, pour ceux qui commencent la muſique figurée.*

« Je laiſſe de côté, dit-il, les *mains* de Platon & » d'Ariſtote, la *main grecque*, celle de Boëce & de » quelques autres : je m'attache à celle du père » Guido l'Arétin, comme plus facile, plus claire, » plus eſtimée & adoptée par la ſainte égliſe.

» Cette main muſicale, dis-je, enſeigne les no» tes de muſique & leurs dérivations, par le moyen » de ſept lettres qui ſont les ſuivantes : G, A, B, » C, D, E, F, leſquelles, répétées un peu moins » de trois fois ſur une *main gauche*, forment vingt » ſignes ou vingt notes.

» Ces vingt ſignes ſe poſent ſur les jointures de » la main gauche, & en commençant du n°. 1, mis » à l'extrémité du pouce, on y place la première » lettre, c'eſt-à-dire, le G (*gamma*); enſuite au » n°. 2, où ſe place l'A; au n°. 3, le B; au n°. 4, » le C, & ainſi des autres lettres, par ordre nu» mérique juſqu'à 20, qui eſt mis au bout du doigt » du milieu. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 167.)

» Pour l'intelligence de cette main, il faut ob» ſerver que ces vingt ſignes ou lettres unies avec » les mots dont chaque lettre eſt ſuivie, ſe diſtin» guent de la manière ſuivante, & doivent s'impri» mer fortement dans la mémoire, ſuivant les trois » ordres que nous allons détailler, leſquels ſont » nommés, le premier, le grave, le ſecond, l'aigu, » & le troiſième, le ſur-aigu.

» GRAVE.) Gamma *ut*; A. *re*; B. *mi*; C. *fa ut*; D. *ſol re*; E. *la mi*; F. *fa ut*.

» AIGU.) G. *ſol re ut*; A. *la mi re*; B. *fa b. mi*; C. *ſol fa ut*; D. *la ſol re*; E. *la mi*; F. *fa ut*.

» SUR-AIGU.) G. *ſol re ut*; A. *la mi re*; B. *fa b. mi*; C. *ſol fa*; D. *la ſol*; E. *la*.

» Les vingt ſignes ainſi écrits avec les mots qui » les accompagnent, on voit que dans l'ordre grave, » on commence du gamma *ut*, en ſuivant juſqu'au » premier G *ſol re ut*; cet ordre grave ſert pour les » baſſes. Dans l'ordre aigu, on commence du pre» mier G. *ſol re ut* juſqu'au ſecond G. *ſol re ut*, & » cet ordre s'emploie pour les tenores & pour les » hautes-contres. Dans l'ordre ſur-aigu, on com» mence du ſecond G. *ſol re ut*, pour finir au der» nier ſigne, qui eſt E *la*: cet ordre eſt conſacré » aux deſſus.

» Ces ſignes, avec les mots, produiſent l'échelle » ſuivante, qu'il faut alonger par le pied.

ÉCHELLE DE LA MAIN.

SUR-AIGU.	E.								*la*
	D.							*la*	*ſol*
	C.							*ſol*	*fa*
	B.							*fa*	*♭mi*
	A.						*la*	*mi*	*re*
	G.						*ſol*	*re*	*ut*
AIGU.	F.						*fa*	*ut*	
	E.					*la*	*mi*		
	D.				*la*	*ſol*	*re*		
	C.				*ſol*	*fa*	*ut*		
	B.			*la*	*fa*	*♭mi*			
	A.			*ſol*	*mi*	*re*			
	G.				*re*	*ut*			
GRAVE.	F.			*fa*	*ut*				
	E.		*la*	*mi*					
	D.		*ſol*	*re*					
	C.		*fa*	*ut*					
	B.		*mi*						
	A.		*re*						
Pied.	Gamma.		*ut*						

» Les clefs tirent leur origine de ces ſignes. Il y » en a trois qui ſe placent ſur les trois lettres F. C. G. » C'eſt pour cela que la première, qui ſe place ſur » l'F, eſt appelée clef d'F *fa ut*: elle ſe marque » ainſi 𝄢, & ſert à l'ordre grave. La ſeconde, » miſe dans la caſe du C, ſe nomme clef de C *ſol* » *fa ut*; elle ſe figure de cette manière 𝄡, & s'a» dapte à l'ordre aigu. La troiſième, miſe à la let» tre G, eſt déſignée clef de G *ſol re ut*; elle eſt » écrite ainſi 𝄞, & convient à l'ordre ſur-aigu.

» Et attendu que la propriété (voyez ce mot), » ou la nature du chant eſt de trois ſortes, c'eſt-à» dire, par bémol, par béquarre & par nature, il » faut ſavoir que la clef de F *fa ut* indique le chant » par bémol, la clef de C *ſol fa ut*, le chant par » nature, & la clef de G *ſol re ut*, le chant par bé» quarre.

» Pourquoi, maintenant, chaque lettre a-t-elle » pluſieurs noms? C'eſt que les notes attachées à » chacune de ces lettres peuvent porter, ſuivant l'oc» caſion, l'un des noms qui ſuivent ces lettres. Par » exemple, A *la mi re* a trois noms de notes, ſa» voir, *la*, *mi*, *re*: la note miſe ſur la ligne ou » l'eſpace A *la mi re*, pourra donc, ſuivant les cir» conſtances, avoir l'un de ces trois noms. Je dis » ſuivant les circonſtances, parce qu'elle en aura » un par nature, un autre par accident, en mon» rant dans la clef par bémol, & l'autre par acci» dent, en montant dans la clef par béquarre. J'a» vertis que des deux noms de notes qui ſuivent » le nom réel de la note par degrés conjoints, le » premier ſervira à monter ou à deſcendre par bé» mol, & le ſecond à monter ou à deſcendre par

» béquarre ; mais le nom réel de la note (celui » qui ſuit la lettre) eſt indépendant des autres, & » ſert à déſigner la note par nature, & eſt com- » mun à toutes les clefs de béqnarre ou de bémol.

» Lorſqu'enſuite de la lettre il n'y aura que deux » noms de notes qui ne ſe ſuivent pas par degrés » conjoints, mais par ſaut, alors le premier ſervira » pour deſcendre, & le ſecond pour monter.

» De même lorſqu'après la lettre il y aura deux » noms qui paroîtront ſe ſuivre par degrés con- » joints, ils ne ſont véritablement ni pour deſ- » cendre ni pour monter, mais le premier ſera par *b*. » & le ſecond par béquarre. Cela n'arrive que pour » B *fa* béquarre *mi*. »

Je n'inſiſte pas ſur ce chaos qui réſulte de l'état où étoit la muſique moderne à ſon berceau, de la timidité que devoit montrer Guido à s'écarter des formes anciennes, & de l'ignorance abſolue de nos modulations. Pendant long-temps, & juſqu'au commencement du dix-huitième ſiècle, on s'écarta peu, dans les compoſitions, du ton principal. On croyoit fu tout ne point changer de *gamme*, en mettant un bémol ſur la ſeptième note du ton ; ainſi le *b* étoit dur ou mol indifféremment, ce qui prouve bien que la première *gamme* étoit véritablement en *fa*, & paſſoit en *ut*, c'eſt-à-dire, à la dominante, ſans que l'on crût changer de ton.

Qu'eſt ce, en effet, qui conſtitue un ton ? C'eſt le ſemi-ton 15, 16. Or, on avoit placé le ſemi ton entre *mi* & *fa* ; & ſi dans le reſte de la *gamme*, ſi dans le ſecond tétracorde il ſe trouvoit encore entre le B & le C, ils portoient encore les mêmes noms, B *mi* & C *fa*. Donc cette *gamme* étoit en *fa*. Une nouvelle preuve tirée d'une expreſſion ancienne, c'eſt qu'on appeloit du *gros fa* une muſique compoſée de notes de grandes valeurs, comme quarrées, rondes, blanches, &c., dont la note principale avoit déterminé la dénomination. Du *gros fa*, vouloit dire ſimplement de groſſes notes, parce que *fa* en étoit la principale (voyez *Gros fa*). Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'invention du *ſi*, d'un nom donné à la ſeptième, eſt ſi nouvelle, & ſi l'on s'en eſt paſſé ſi long-temps. Non-ſeulement elle étoit inutile au ſyſtême qu'avoient adopté nos pères, mais elle n'a ſervi qu'à l'embrouiller ; car elle a diviſé notre *gamme* en deux tétracordes parfaitement ſemblables, mais très-diſtincts, dont le premier eſt en *fa*, établi par le ſemi ton *mi fa*, & le ſecond en *ut* (*ſi ut*), qui eſt le ton de ſa dominante ; & le tout ne forme qu'une ſeule *gamme*. C'eſt en cela que nous ſommes inconſéquens ; car le premier tétracorde *ut re mi fa* exige, dans ſon harmonie, un *ſi* bémol comme le pratiquoient les Anciens, & nous qui croirions devoir moduler en *fa* & abandonner la *gamme* d'*ut*, nous ne voulons pas nous le permettre. Le ton de *fa* n'eſt pas même le premier où l'on ſoit dans l'uſage de paſſer en quittant le ton d'*ut*, c'eſt celui de *ſol* ; cependant, même encore aujourd'hui, les Italiens n'enſeignent dans leurs traités de compoſition que ſur cette baſſe *ut re mi fa ſol la ſol ut* ; la quinte que l'on donne au *mi* peut être indifféremment fauſſe ou juſte ; c'eſt-à-dire, que ce *mi* peut porter un *ſi* naturel ou un *ſi* bémol, à la volonté du compoſiteur.

Tout cela prouve que nous n'avons point la véritable *gamme* de la nature, dans laquelle il ne peut ſe trouver qu'un ſeul ſémi-ton, celui du *ſi* à l'*ut* : tous les autres ſont des tons qui s'élèvent en proportion décroiſſante. *Ut re mi fa ſol la vj ſi ut.*
8 9 10 11 12 13 14 15 16

Dans notre *gamme* moderne, où le 2e. tétracorde *ſol la ſi ut* n'eſt compoſé que de quatre notes au lieu de cinq qu'il devroit avoir, on a été obligé de diviſer l'intervalle *ſol ſi* en deux tons ſemblables aux deux tons *ut mi* : on a également fait un ton majeur de l'intervalle *fa ſol*, dont on a un peu baiſſé le *fa*, ce qui oblige d'entonner dans l'échelle trois tons de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, *la ſi* ; ce qui rend ce paſſage ſi difficile à exécuter. Ce n'eſt qu'en y forçant la voix par l'exercice, & en altérant la juſteſſe naturelle de l'oreille, qu'on a pu y parvenir.

C'eſt bien autre choſe en deſcendant. Cette *gamme* qui, d'abord déterminée par deux ſemi-tons montant ſur la tonique, étoit ſucceſſivement en *fa* & en *ut*, eſt maintenant évidemment en *ſol* ; *ut ſi la ſol*. Il n'y a pas un harmoniſte qui dans ce paſſage ne faſſe entendre le *fa* dièze, qui indique inconteſtablement le ton de *ſol*. Ainſi notre *gamme* appartient à trois tons differens, *fa*, *ut*, *ſol*. Celle du moine d'Arezzo *ut re mi fa ſol*, avoit du moins le mérite de ne pas ſortir du ton de *fa* ; mais on verra plus bas un article de M. l'abbé Feytou, qui developpera encore plus clairement cette matière.

(*M. Framery.*)

Gamme. Les ſons, ou ce qui revient au même, les cordes des inſtrumens chez les Grecs, n'étoient à la rigueur, ſelon M. Burette, qu'au nombre de quinze, dont l'aſſemblage formoit tout le ſyſtême de l'ancienne muſique. Ce grand ſyſtême ſe partageoit naturellement en quatre petits ſyſtêmes ou tétracordes, compoſés chacun de quatre ſons ou cordes qui faiſoient l'étendue d'une quarte.

La quatrième corde du premier tétracorde étoit la première du ſecond, & la quatrième corde du troiſième étoit la première du quatrième ; mais le ſecond & le troiſième n'avoient point de cordes communes. Chaque corde étoit déſignée par un nom particulier ; ces noms étant très-difficiles à retenir, nous y ſubſtituerons ceux qui leur répondent dans la muſique d'aujourd'hui. Les quatre tétracordes dont il s'agit, étoient les ſuivans, en montant du grave à l'aigu :

Premier tétracorde, ou le plus grave, *ſi ut re mi.*
Second..... *mi fa ſol la.*
Troiſième..... *ſi ut re mi.*
Quatrième..... *mi fa ſol la.*
ce qui fait en tout quatorze ſons. Pour avoir le quinzième ſon & compléter les deux octaves, on ajoutoit un ſon *la* au-deſſous du *ſi* du premier tétracorde. (Voyez *Proſlambanomène.*)

Il y avoit une ſeconde manière d'entonner le troiſième tétracorde; c'étoit de lui ſubſtituer celui ci, *la ſi b ut re*, qui avoit ſon premier ſon *la* commun avec le tétracorde précédent, & qui donnoit au ſyſtême un *ſi b* de plus, & par conſéquent une ſeizième corde.

Les noms de chacune des cordes du ſyſtême étant longs & embarraſſans, ne pouvoient ſervir pour ce que nous appelons *ſolfier.* Pour y ſuppléer, les Grecs déſignoient les quatre cordes de chaque tétracorde, en montant du grave à l'aigu, par ces quatre monoſyllabes, *té, ta, té, ta.* (Voyez les *Mémoires de M. Burette, dans le Recueil de l'Académie des belles lettres.*) Par-là on voit aiſément la différence du ſyſtême des Grecs & de celui de Guy.

On ſait que les notes *ut re mi*, &c. de la *gamme* de Guy ſont priſes des trois premiers vers de l'hymne de S. Jean; mais on ne ſait pas préciſément quelle raiſon a déterminé Guy à ce choix. Il eſt certain que dans cette hymne, telle qu'on la chante aujourd'hui, les ſyllabes *re mi fa*, &c., n'ont point, par rapport à la première ſyllabe *ut*, les ſons qu'elles ont dans la *gamme.* Ainſi, ce n'eſt point cette raiſon qui a déterminé Guy, à moins qu'on ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on ne peut ni prouver ni nier.

Il n'eſt pas inutile de remarquer que la *gamme* eſt une des inventions dues aux ſiècles d'ignorance. Guy vivoit en 1009: il publia ſur ſon ſyſtême une lettre dans laquelle il dit: *J'eſpère que ceux qui viendront après nous, prieront Dieu pour la rémiſſion de nos péchés, puiſqu'on apprendra maintenant en un an ce qu'on pouvoit à peine apprendre en dix.* On a vu par ce qui précède, que celui qui a inventé la *gamme* françoiſe *ut re mi fa ſol la ſi ut*, appelée *gamme* du *ſi*, étoit encore plus en droit de ſe flatter de la reconnoiſſance de la poſtérité, puiſque la *gamme* de Guy a été par ce moyen très-ſimplifiée.

(*M. d'Alembert.*)

Obſervations ſur cet article.

On ne peut s'empêcher d'être fort étonné de l'extrême négligence avec laquelle eſt fait cet article: on ſait que ce n'étoit pas le défaut de d'Alembert, à qui on peut reprocher plutôt un ſoin trop minutieux. « On ſait, dit-il, que les notes *ut re mi*, &c., » de la *gamme* de Guy, ſont priſes *des trois premiers* » vers de l'hymne de S. Jean. »

Pourquoi dire des trois premiers? Eſt-ce que les trois ſuivans n'ont pas également fourni chacun une note? Eſt-ce qu'il n'auroit exprimé que les trois notes *ut re mi?* Mais lui & ne faiſoit-il pas ſuppoſer le reſte de la *gamme?* & pouvoit-il dire que les ſyllabes *ut re mi fa ſol la* ſont priſes des trois premiers vers de cette hymne? Qu'eſt-ce d'ailleurs que cette manière d'exprimer, *ſont priſes?* Comment en ſont-elles priſes? Pourquoi ne pas dire que chacune de ces ſyllabes eſt la première de chacun des ſix premiers vers de l'hymne?

« On ne ſait pas préciſément, ajoute-t-il, quelle » raiſon a déterminé Guy à ce choix..... Les ſyl» labes *re mi fa* n'ont point, par rapport à.... *ut*, les » ſons qu'elles ont dans la *gamme*....., à moins qu'on » ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit » différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on » ne peut *ni prouver* ni nier. »

Il eût fallu ſans doute être bien ſûr de ſon fait pour oſer trancher ainſi: ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que ce que d'Alembert dit qu'on ne peut prouver, a été prouvé par Rouſſeau à l'article *Solfier*, où il rapporte cette même hymne comme elle ſe chantoit alors, c'eſt-à-dire, la première phraſe commençant par un *ut*, la ſeconde par un *re*, la troiſième par un *mi*, &c.

Quelque probabilité qu'il y ait que les ſix premières ſyllabes des ſix premiers vers de l'hymne de S. Jean, qui ſe trouvent préciſément offrir l'échelle diatonique de l'hexacorde inventé par le moine d'Arezzo, lui aient fourni les ſix noms des notes dont il avoit beſoin, un ſavant moderne n'en a pas moins prétendu que les anciens Celtes avoient déjà ces noms pour exprimer les ſons de la muſique, & qu'au lieu que les notes aient été nommées d'après les premières ſyllabes de l'hymne, c'eſt l'hymne au contraire qui a été faite ſur ces noms déjà exiſtans.

Cette idée eſt due à M. Poiſinet de Sivry, dans un ouvrage intitulé: *Origine des premières ſociétés.* Nous allons expoſer une partie des preuves qu'il en donne.

« Quelles étoient, dit M. Poinſinet de Sivry, » parmi les différens peuples, les noms des diffé» rentes notes de muſique? Je penſe en avoir fait » la découverte, & mes recherches à cet égard con» firment l'opinion de ceux qui attribuent l'invention » de la muſique aux Celtes. Ces noms, quoi qu'on » ait pu dire de contraire, étoient très-certainement » les mêmes que nous connoiſſons aujourd'hui, je » veux dire *ut re mi fa ſol la*, après quoi venoit » immédiatement le ſecond *ut*, lequel formoit une » *gamme* ſeptenaire & en recommençoit une autre.....

» Or, il faut ſavoir que chez les Anciens, l'har» monie muſicale étoit pour ainſi dire combinée ſur » l'harmonie des corps céleſtes, je veux dire ſur la » ſymétrie des planètes, & ſur leurs diſtances reſpec-

» tives. En conſéquence, chaque corde de la lyre, » comme repréſentative d'un ſon, portoit le nom » de l'une des planètes. Ainſi, dans la lyre grecque, » la corde deſtinée au ſon le plus grave, s'appeloit » *Sélène*, c'eſt-à-dire, la Lune; la ſeconde portoit le » nom d'*Hermès*, c'eſt-à-dire, de Mercure; la troi- » ſième, celui d'*Aphrodite*, c'eſt-à-dire, de Vénus; » la quatrième, celui d'*Elios*, c'eſt-à-dire, du Soleil; » la cinquième, celui d'*Arès*, c'eſt-à-dire, de Mars; » la ſixième, celui de *Zéus*, c'eſt-à-dire, de Jupiter; » la ſeptième & dernière, celui de *Chronos*, c'eſt-à- » dire, de Saturne. »

» Telle étoit la diſpoſition des cordes de la lyre du temps de Pythagore. Le philoſophe avoit comparé les intervalles des aſtres avec les intervalles de muſique, & avoit cru trouver entr'elles reſpectivement des diſtances équivalentes. Je laiſſe aux aſtronomes à diſcuter ſi Pythagore raiſonnoit juſte; il me reſte à faire voir au lecteur que les ſept monoſyllabes *ut re mi fa ſol la ut*, ne ſont autres que les noms des ſept planètes chez les Celtes (voyez le *Mémoire ſur la muſique des Anciens*, par M. Rouſſier); ſur quoi il faut ſe rappeler que la langue des Celtes étoit preſque toute monoſyllabique.

» En général, les noms des notes chez les Anciens étoient compoſés, ou de termes implicites, comme chez les Grecs, ou de monoſyllabes, comme chez les Celtes ou même de ſimples lettres, comme chez les Eſpagnols, ce qui s'appelle encore *tablature*, quoique la tablature ancienne diffère beaucoup de la moderne; cela poſé, il eſt aiſé de reconnoître dans les noms exiſtans de ces ſept notes, le rapport, ou plutôt l'identité de ces différens noms avec ceux des ſept planètes.

» Ainſi le premier *ut*, par exemple, n'eſt autre choſe que le *Theut* des Celtes, ou *Thout* des Egyptiens. Cicéron nous apprend que *Thout* eſt le Mercure des Egyptiens; mais il paroît qu'il ſe trompe, & qu'il prend pour Mercure le Saturne d'Egypte, car Mercure & Saturne, conſidérés comme divinités infernales, ont beaucoup d'affinité enſemble, & ſe prennent indifféremment l'un pour l'autre. Quoi qu'il en ſoit, le *Theut* ou *Theutates* des Celtes étoit certainement leur Saturne, auquel l'hiſtoire nous apprend qu'ils immoloient des victimes humaines, & ce mot *the-ut*, je le dérive *ab ute-udo*; ainſi il ſignifie le *vieux*, l'*uſé*, l'*ancien*, le *père & le doyen des dieux*. Or, les Payens entendoient par le père & le doyen des dieux, tantôt Saturne, tantôt Jupiter, tellement que Jupiter eſt quelquefois appelé *chronien*, c'eſt-à-dire, *ſaturnal*, & réciproquement Saturne eſt quelquefois appelé *Jupiter*; témoin Virgile qui lui donne la qualité de *Jupiter infernus*, d'où il reſte démontré que les noms qui ſignifient l'un, peuvent déſigner l'autre; qu'ainſi des deux *ut*, l'un ſignifie Saturne & l'autre Jupiter.

» Jupiter eſt appelé *Phut* par Moïſe, car il donna à un fils de Cham le nom de *Phut*. C'eſt le même qu'on appelle auſſi *Hammon*, c'eſt-à-dire, fils de Cham; Phut eſt donc le même que Jupiter Hammon, car *mon* ſignifie *fils*, & *ham* eſt le même mot que *cham*, un peu moins aſpiré; de même que les *Chuns*, dans Sidonius, ſont le même peuple que les Huns. Conſidérez auſſi que, ſelon pluſieurs ſavans, *Phut* eſt le même nom que *Phaëton*: or, Phaëton eſt dans l'origine le même perſonnage que Jupiter, puiſque la première planète après Saturne eſt nommée indifféremment par les Grecs, tantôt *Jupiter* & tantôt *Phaëton*, d'où je conclus que la note *ut* n'eſt autre choſe que le mot *phut* non aſpiré, c'eſt-à-dire, ſans *ph*, & qu'ainſi le premier *ut* chez les Celtes ſignifie *Jupiter*. De là cette formule de prélude, ſi commune dans Orphée, dans Aratus, dans Virgile & dans d'autres poëtes: *Muſes, commençons par Jupiter, ab Jove principium, Muſæ*; car ces paroles ne ſont autre choſe que le prélude d'un muſicien qui accorde ſon inſtrument, & elles ſignifient, *commençons par ut, qui eſt le ſon de Jupiter & la première note de la gamme*. Lorſqu'il s'agiſſoit d'un prélude complet, c'eſt-à-dire, lorſque le muſicien vouloit parcourir toute l'échelle des tons, nous voyons que la formule des plus anciens poëtes étoit alors celle-ci: *commençons & finiſſons par Jupiter*, ce qui étoit dire poétiquement, *commençons par* ut, *& finiſſons par* ut. C'étoit comme s'il eût dit: *commençons par la note conſacrée au Jupiter céleſte, & finiſſons par celle qui eſt conſacrée au Jupiter infernal*, qui eſt Saturne, lequel eſt auſſi appelé *Tuth*, *Thoyth*, *Theut*, *Ut* & *Outh*, par différens peuples, par la raiſon qu'il préſidoit aux forêts, ſa demeure ſaturnienne ou diluvienne, c'eſt-à-dire, de la plus ancienne eſpèce d'hommes; car le mot *outh* ſert encore aujourd'hui, chez les Flamands & chez les Indiens, à déſigner une forêt.

» La note *re*, c'eſt le mot *rex* des Latins, lequel ſignifie toi, mot que nos pères prononçoient, ainſi que les Italiens l'écrivent & le prononcent aujourd'hui même. Or, le ſeul toi que reconnuſſent les Celtes, c'étoit *Arès* ou *Mars*, c'eſt-à-dire, le dieu de la guerre. Ainſi la note *re* eſt la note d'*Arès*, c'eſt-à-dire, de Mars. Notre troiſième note muſicale, c'eſt *mi*, & c'eſt ainſi que les Gaulois appeloient *Mercure*; car on ſait que lorſqu'ils confondoient Hercule avec Mercure, ils appeloient cette divinité mixte *Og-mi*, par où l'on peut voir qu'ils appeloient Hercule *Og*, mot qui exprime le feu ou l'extrême force, & qu'ils appeloient Mercure *mi*, expreſſion dont les Latins ont fait *mitis*, qui déſigne la douceur & l'attrait de l'éloquence. Le mot *mi* ſignifie doux, ou *Og-mi*, qui n'eſt autre choſe que le Mercure celtique, ou *Mithras*, qui eſt encore le même Mercure, lequel chez les Gaulois préſidoit à toutes les couſtellations.

» Après la note de Mercure, ſuit la note *fa*, qui eſt la quatrième de l'échelle muſicale, & qui ſignifie *fax*, flambeau; c'eſt le mot *fax* lui-même adouci & abrégé. Il paroît que cette note répondoit, chez les Celtes, à la planète de Vénus, la plus brillante de toutes; auſſi liſons-nous dans Cicéron que C *fa ut*, dont

fa eſt le principe, & qui eſt appelé par les Grecs *Parhypate-Hypaton*, étoit ſous la dépendance de Vénus, du moins eſt-ce l'opinion d'Adrien Junius. On pourroit auſſi conjecturer avec quelque ſorte de vraiſemblance, que la note *fa* eſt le mot *fa* lui-même, lequel, en arabe, ſignifie la *bouche*, l'*entrée*. Or, de tout temps on a défini Vénus l'entrée à la vie, témoin l'invocation du poëme de Lucrèce.

» La cinquième note, qui eſt *ſol*, ſignifie le Soleil; auſſi le même Cicéron écrit-il que le Soleil préſide au ton *Lichanos*. En effet, le Soleil eſt le principal de ce ton, que nous connoiſſons ſous le nom de D *ſol re*, ou G *re ſol*, s'il en faut croire le même Adrien Junius.

» Après *ſol* vient la note *la*, qui ſignifie la Lune, car *la* eſt l'article par excellence chez les Celtes. Ils appeloient donc la Lune *la*, par une ſorte de diſtinction honorifique, comme pour dire la ſeule. En effet, ce mot *luna* des Latins n'eſt autre choſe qu'un compoſé vicieux du celtique, *l'une*, qui veut dire l'*unique*, de même que le mot *ſol* ſignifie le *ſeul*. Ainſi, la note *la* ſignifie la note de la Lune, comme la note *ſol* celle du Soleil. »

Enfin, la dernière note de l'ancienne *gamme* c'eſt le ſecond *ut*, auquel préſide le ſecond Jupiter, qui n'eſt autre que Saturne ou Xantus (comme on l'a prouvé plus haut, & comme M. de Sivry s'attache à le prouver encore). Je ne puis donc, continue-t-il, trop fortement m'élever contre cette foule d'écrivains qui ſe ſont tous accordés à répéter, comme de concert, que l'invention des notes *ut re mi fa ſol la* étoit due à un moine d'Arezzo, nommé Guy, lequel cependant ne fit que renouveler la méthode d'appeler ces notes comme les avoient appelées de tout temps les anciens Celtes. Il préféra avec raiſon, dans ſa méthode, ces dénominations monoſyllabiques aux dénominations verbeuſes introduites par les Grecs & adoptées par les Latins. Les noms celtiques des notes, je veux dire *ut re mi fa ſol la ut*, étoient donc préférables, dans la pratique, à ces grands mots emphatiques, *proſlambanomenos*, *hypate-hypaton*, que les méthodiſtes grecs avoient mis *en uſage*.

Il ne fit en cela que s'écarter de la routine grecque & romaine, & que remettre en vigueur l'ancienne méthode des Bardes & des Eubages. Il eſt même ſi vrai que Guy n'inventa point la méthode en queſtion, qu'il les prit, de l'aveu de tous les hiſtoriens, de l'ancienne hymne de S Jean: *Ut queant laxis*. Il eſt évident que les noms monoſyllabiques, déſignatifs des tons, ont été arrangés à deſſein dans cette hymne antique, & que ce n'eſt point le haſard qui les a fait trouver là. On ſent que c'eſt l'ouvrage de quelque chrétien zélé qui ſe ſera appliqué à ſanctifier, en quelque ſorte, les noms profanes des notes en les employant dans cette hymne; ce qui a cauſé la mépriſe de tant d'écrivains, c'eſt que le moine d'Arezzo fut le premier qui employa ces noms celtiques dans une méthode écrite, & cette réformation fut généralement adoptée.

Les monoſyllabes ſont donc puiſés dans l'ancienne langue des Celtes, langue preſque monoſyllabique, & c'eſt d'eux que Pythagore me paroît avoir emprunté ſon ſyſtême phyſico-planétaire, auſſi bien que le dogme de la métempſycoſe, que l'on ſait avoir été propre & perſonnel aux Druides.

(*M. Framery.*)

Nous joindrons aux articles précédens, un écrit de M. le préſident De Broſſes, correſpondant honoraire de l'Académie royale des belles lettres, inſéré dans l'ancienne Encyclopédie, ſur la *gamme* de Guy d'Arezzo. Il y examine par quelle ſuite d'idées ce muſicien eſt parvenu à la former, & ſes ſucceſſeurs à la perfectionner.

« Les Grecs, dit-il, marquoient les caractères de » leur muſique par une grande quantité de lettres » & de figures différentes, que les Latins réduiſirent » depuis aux quinze premières lettres de l'alphabet, » dont ils formèrent une tablature. Mais quoique » le *gamma* fût une de ces lettres, il eſt douteux » que les Latins ſe ſoient jamais ſervi du mot *gamma*, » comme le dit M. Savérien, pour nommer leur » tablature: il faut s'en tenir à ce qu'il ajoute dans » la ſuite ſur le temps où ce mot fut en uſage. Guy » d'Arezzo forma, vers le commencement du XIe. » ſiècle, un nouveau ſyſtême de muſique; alors on » ſe ſervoit de l'ancien ſyſtême des Grecs, autrefois » compoſé de deux tétracordes conjoints, repréſentés » par des lettres, & égaux à ceux-ci, *ſi ut re mi*; » *mi fa ſol la*, dans leſquels on peut remarquer que » tous deux commencent par une tierce mineure, & » qui plus eſt, par un intervalle de ſémi-ton; ou » plutôt tous deux ſont de vrais tricordes du mode » majeur, comprenant chacun une tierce majeure » au-deſſous de laquelle les Grecs avoient ſavamment ajouté la note ſenſible du ton, qui repréſente » à ſon octave la ſeptième du même ton, c'eſt-à-» dire, la principale diſſonance du ton. Il y a grande » apparence que Guy d'Arezzo, lorſqu'il commença » de concevoir ſon nouveau ſyſtême, ayant égard » à ce que les deux tétracordes des Grecs commençoient par deux tierces mineures, compoſa » le ſien de deux tricordes diſjoints, faiſant chacun » une tierce mineure, & qu'il les exprima de la » manière ſuivante, par les ſix premières lettres de » l'alphabet latin, *a b c; d e f*, équivalentes à » *la ſi ut; re mi fa*. Dans la ſuite, il conçut l'échelle » diatonique de ſix tons, commençant par une tierce » majeure, telle que nous l'avons aujourd'hui, & » mit pour les trois premières notes de ſon échelle, » *c d e*, qui ſeules, laiſſant entre chacune l'intervalle » d'un ton entier, lui donnoient la tierce majeure. » Je ne doute pas que ce ne ſoit le ſens du premier » vers de l'hymne de S. Jean,

Ut queant laxis reſonare fibris,

» qui a déterminé l'auteur à tirer de cette ſtrophe

» le nom de ces ſix cordes qu'il vouloit faire ſonner » à vide, *reſonare luxis fibris.* C'eſt donc ici la cauſe » occaſionnelle de l'étymologie déjà connue des ſix » premiers ſons de la *gamme.*

» Pour initer & perfectionner les deux tétracordes » grecs, on ajouta à l'échelle des ſix tons précédens, » une ſeptième note que l'on nomme *ſi*, & l'octave » ou répétition du premier ton, nommé de même » *ut.* De cette ſorte, l'échelle diatonique ſe trouva » contenir une octave complette, dirigée ſelon la » plus grande conformité avec la voix humaine, qui » ne peut facilement faire trois tons de ſuite, tels » que ſeroient *ut re mi fa* ✻, mais qui après deux » tons entiers aime à ſe repoſer par l'intonation ſuc- » cédante d'un ſémi-ton, ainſi, *ut re mi fa*, &c. » Cette échelle eſt en même temps compoſée de » deux tétracordes diſjoints & à peu près pareils, » *ut re mi fa ; ſol la ſi ut.* En ſuivant toujours la » méthode des Grecs, uſitée de ſon temps (car les » inventeurs même travaillent d'exemple), Guy » d'Arezzo joignit aux ſyllabes qu'il prenoit pour » noms des ſons, les lettres A, B, C, D, E, F, » qui les nommoient ci-devant ; mais A repréſen- » toit *la*, première note de ſes deux tricordes, & » non pas *ut*, première note de ſon échelle d'oc- » tave ; tellement que pour nommer les tons, en » joignant la lettre à la ſyllabe, & y ajoutant entre » deux le nom de la dominante qui en marque toute » la modulation & les ſubſéquences, on a dit, en » ſuivant l'ordre des tricordes, A, *mi*, *la*, B, *fa*, *ſi*, » D, *la*, *re*, E, *ſi*, *mi*, F, *ut*, *fa* : de là viennent » auſſi ces anciennes expreſſions familières aux mu- » ſiciens, le premier en A *mi la* ; le quint en E *ſi mi.* » Il manquoit une lettre au ſeptième ton : l'inven- » teur, ſuivant ſon plan, prit la ſeptième de l'al- » phabet latin O, qu'il écrivit en grec Γ, *gamma*, » quoique le Γ ſe trouve le troiſième de l'alphabet » grec : de cette manière, le ſeptième ton fut nommé » G *re ſol*, & le caractère grec, plus ſingulier dans » la tablature que les caractères vulgaires, donna » le nom de *gamma* à toute l'échelle diatonique. Pour » imiter toujours l'ancienne méthode greeque, dont » le tétracorde commençoit par un ſémi-ton ou note » ſenſible, l'inventeur baiſſa d'un demi-ton l'inter- » valle A, B de ſon premier tricorde A, B, C ; en » ſorte qu'au lieu d'un ton entre A & B, & d'un » demi-ton entre B & C, il ſe trouva un demi-ton » entre A & B, & un ton complet entre B & C : pour » avertir de ce changement, il joignit un ſigne par- » ticulier au B ; & comme le ſon du B devenoit par- » là plus doux & plus mou, on nomma ce ſigne » B, mol : or, le B étant le *ſi*, de là vient que le » premier B mol en muſique ſe poſe ſur le *fi* ; uſant » du même artifice ſur ſon ſecond tricorde, quand » il voulut le faire commencer comme le grec, il » baiſſa d'un demi-ton l'intervalle du *re* au *mi* : de là » vient que le ſecond *bémol* en muſique ſe poſe ſur » le *mi.* Lorſqu'il voulut remettre ſon premier tri- » corde A B C, dans le premier état naturel où il » l'avoit compoſé, il joignit au B un ſigne quarré » angulaire, pour avertir que l'intervalle d'A à B » étoit d'un ton dur & entier, & ce ſigne fut nommé » B *quarre* ; il s'étoit occupé ſur ſes tricordes mineurs, » de l'abaiſſement des ſons qui convient au mode » mineur : revenant à ſon échelle d'octave, modulée » ſelon le mode majeur, il s'occupa de l'élévation » des ſons convenables à ce mode ; il éleva d'un » demi-ton de plus le premier intervalle de ſémi-ton » qui ſe trouve dans l'ordre de ſon échelle, c'eſt-à- » dire, celui du *mi* au *fa*, & en fit autant ſur le » ſecond intervalle ſemblable, c'eſt-à-dire, ſur ce ui » du *ſi* à l'*ut* : de là vient que, dans la muſique, le » premier dièſe ſe poſe ſur le *fa* & le ſecond ſur » l'*ut.* Cette expérience dut lui paroître très-heu- » reuſe, & d'autant plus conforme à la ſuite des » ſons dans la nature, que le *fa* ✻ annonçoit la mo- » dulation du *ſol*, dont il eſt la note ſenſible, & » qu'en effet la modulation de *ſol* eſt engendrée dans » les corps ſonores par la modulation d'*ut*, dont *ſol* » eſt la note dominante. L'inventeur, pour avertir » qu'il vouloit mettre l'intervalle d'un ton entier entre » *mi* & *fa*, joignit au *fa* un ſigne quarré, de figure » à peu près ſemblable au béquarre, parce que l'effet » des deux ſignes étoit le même ; on appela ce ſigne » *dièſe*, du mot grec *διεσις*, *diviſion*, parce qu'il di- » viſoit en deux l'intervalle du ton entre *fa* & *ſol*, » & parce que, dans les inſtrumens grecs, entre deux » cordes formant entr'elles un intervalle d'un ton, » on en mettoit un autre qui les ſéparoit, & formoit » le ſémi-ton intermédiaire. L'échelle diatonique ainſi » formée avec adjonction de deux dièſes par *ut re* » *mi fa* ✻, *ſol la ſi ut* ✻, eſt ſuivie progreſſivement » par l'échelle ſuivante, *re mi fa* ✻, *ſol la ſi ut* ✻, *re*, » entièrement ſemblable dans l'ordre de ſes inter- » valles à l'échelle naturelle de l'octave *ut* ſans aucun » dièſe. Or, en continuant de procéder ſelon le » mode majeur, en élevant le premier intervalle » de ſémi-ton qui ſe rencontre dans la nouvelle oc- » tave *re*, entre *fa* ✻ & *ſol*, pour la rendre pa- » reille en intervalle à l'octave *ut* avec deux dièſes, » il en réſulte *re mi fa* ✻, *ſol* ✻, *la ſi ut* ✻, *re* ✻ : » de là vient que dans la muſique le troiſième dièſe » ſe poſe ſur le *ſol*, & l'autre ſur le *re.*

» Guy d'Arezzo s'appercevant que les ſept lettres » ou les ſept ſyllabes dont il ſe ſervoit pour tracer » les ſons muſicaux au-deſſus des paroles, n'expri- » moient qu'une octave, & ne diſtinguoient pas ſi » le ſon étoit d'une octave plus baſſe ou plus aiguë » que la moyenne, s'aviſa d'un troiſième expédient » plus commode, à ce qu'il lui parut, que les » lettres ou les ſyllabes ; ce fut de tracer de longues » raies parallèles, probablement pour imiter la ſigure » des cordes tendues de la lyre, qu'il fut forcé de » diſpoſer horizontalement, non verticalement, ſans » quoi il n'auroit pu y joindre avec facilité l'écriture » des paroles chantées, qui parmi nous eſt horizon- » tale & non verticale ; il traça donc pluſieurs lignes » les unes ſur les autres, repréſentant les degrés » & les intervalles des ſons plus ou moins aigus ; » il figura ſur les lignes & les entre-lignes, de petites

Digitized by Google

» notes noires, chaque ligne & entre-ligne immé-
» diates, repréſentant l'intervalle d'un demi-ton.
» D'autres muſiciens ont depuis diſtingué la viteſſe
» ou la lenteur du chant, & fixé la durée intrinſeque
» de chaque note, en traçant les notes blanches,
» noires, à queue, crochues, doublement cro-
» chues, &c. D'autres ont enſuite inventé divers
» autres ſignes, pour repréſenter les tremblemens
» & les enflemens du ſon, le temps, la meſure à
» deux, trois & quatre geſtes; les ſilences, &c.;
» ces derniers s'appellent *pauſes* & *ſoupirs*, parce
» qu'ils donnent au chanteur le temps de ſe repoſer,
» de reſpirer & de reprendre haleine. Quant aux
» clefs placées au commencement de chaque ligne,
» ſoit qu'on les y voie ſeules, ſoit qu'elles ſoient
» accompagnées de dièſes ou de bémols, elles ouvrent
» l'intelligence de la modulation tracée dans l'air;
» elles montrent tout d'un coup quelle eſt l'octave
» employée dans cet air; ſi c'eſt la baſſe, la moyenne
» ou l'aiguë, & par-là elles font voir à portée de quel
» genre de voix l'air eſt compoſé. Nous répétons
» la clef au commencement de chaque ligne, mais
» les Italiens ſe contentent de la figurer une fois pour
» toutes au commencement de la première ligne.
» Il y a ſept clefs, c'eſt-à-dire, autant que de ſons
» dans l'échelle diatonique: dans la règle, les ſept
» clefs devroient porter le nom des ſept tons, &
» chacune ſe trouver poſée au commencement de
» la ligne, ſur la place de la tonique de l'air qu'elle
» indique; mais comme les clefs ont été introduites,
» moins encore pour montrer le ton final & prin-
» cipal de l'air, que pour indiquer ſi l'air eſt grave,
» moyen ou aigu, & comme l'inventeur ne conſi-
» déroit alors que ſon échelle naturelle de l'octave
» *ut*, il n'a donné que trois noms aux clefs; ſavoir:
» *fa*, *ut*, *ſol*, parce que dans cette échelle de ſon
» octave *ut*, la note tonique, c'eſt-à-dire, le ton
» principal, final & moyen, eſt *ut*, ayant pour do-
» minante *ſol*, & pour ſous-dominante grave, *fa*:
» ſur ce principe, il s'eſt déterminé à indiquer le
» chant grave par la clef de *fa*; le chant moyen par
» la clef d'*ut*; le chant aigu, par la clef de *ſol*. Cette
» obſervation étoit très-heureuſe de la part de l'in-
» venteur, ſoit qu'il y ait été conduit par force de
» génie, ou par haſard; car elle indiquoit en même
» temps tout le plan de l'harmonie, tant conſonnante
» que diſſonnante; elle s'eſt trouvée d'accord avec le
» fameux principe de la baſſe fondamentale par
» quintes, découvert depuis par le célèbre Rameau,
» & qui ſert de baſe à ſa profonde théorie. Un chant,
» dit ce ſavant homme, compoſé du ton *ut* & de
» ſes deux quintes, *fa* & *ſol*, l'une au-deſſous, l'autre
» au-deſſus, donne le chant ou la ſuite des quintes,
» *fa*, *ut*, *ſol*, que j'appelle *baſſe fondamentale* d'*ut*
» par quintes. Les trois ſons qui forment cette baſſe,
» & les harmoniques de chacun de ces trois ſons,
» compoſent tout le mode majeur d'*ut*, & en même
» temps toute la *gamme* diatonique, inventée par
» Guy d'Arezzo, comme nous le verrons encore
» mieux ci-après.

» Telle eſt la ſuite des procédés & des idées qu'a
» eus dans la tête l'inventeur de notre *gamme*, en
» réformant la méthode grecque. Ces procédés ſont
» ſi connexes, ſi bien liés, ſi dépendans les uns des
» autres, qu'on ne peut douter qu'il n'ait eu de telles
» penſées dans l'eſprit, & à peu près dans le même
» ordre que je viens de les décrire. C'eſt ainſi qu'un
» ſoigneux examen des noms impoſés aux choſes,
» en nous apprenant la cauſe de leur impoſition,
» nous fait remonter aux choſes mêmes; nous donne
» lieu de pénétrer leurs cauſes & leurs effets; nous
» remet ſur les voies des premiers principes des arts
» & de leurs progrès, ſucceſſifs; nous fait ſuivre les
» opérations de l'inventeur à la trace des termes ap-
» pellatifs qu'il a mis en uſage.

» Au reſte, notre méthode d'uſage actuel, inven-
» tée par Guy d'Arezzo, de tracer la muſique ſur
» le papier par des notes noiees diſpoſées ſur les
» lignes & les entre-lignes de cinq raies, quoique
» très-ingénieuſe, n'eſt pas fort bonne; elle eſt com-
» pliquée de figures embarraſſantes & nombreuſes.
» On ſent aſſez que, ſoit que l'on ſe ſervit de raies,
» de notes, de lettres, de chiffres ou des ſept cou-
» leurs, il ſeroit facile d'inventer dix méthodes
» différentes d'écrire les chants, plus ſimples, plus
» courtes & plus communes, ſurtout pour la muſi-
» que vocale; que l'inſtrumentale, plus chargée de
» chants, préſenteroit peut être plus de difficultés.
» L'ancienne tablature grecque par lettres étoit preſ-
» que meilleure que la nôtre. Mais à quoi ſerviroit
» d'introduire une nouvelle méthode plus parfaite,
» aujourd'hui que nous avons tant d'ouvrages célè-
» bres, imprimés ſelon l'ancienne? On ne ſupprimera
» pas tout ce que nous avons de muſique gravée,
» imprimée, manuſcrite, pour le publier de nou-
» veau ſur une nouvelle tablature. Ainſi, la nou-
» velle introduction auroit le plus grand inconvé-
» nient qu'elle puiſſe avoir, c'eſt celui de ne pas abolir
» l'ancienne, & de ne procurer aux hommes qu'un
» travail de plus. Il faudroit que ceux qui ſavent lire
» notre muſique, apprîſſent à lire une ſeconde fois,
» & que ceux à qui l'on enſeigneroit à lire ſelon la
» nouvelle réforme, apprîſſent auſſi l'ancienne ma-
» nière pour pouvoir jouir des ouvrages écrits avec
» nos figures actuelles. Ceci, ſoit dit en paſſant
» pour tous les projets de cette eſpèce, tendant à
» introduire une réforme ſur des choſes où il n'eſt
» pas poſſible de ſupprimer les grands établiſſemens
» déjà faits ſur l'ancien pied. »

(*M. le préſident De Broſſes.*)

N. B. On ne peut diſconvenir qu'il n'y ait quel-
que choſe d'ingénieux dans les détails que donne ici
le préſident De Broſſes ſur la formation de la *gamme*;
mais on y voit le défaut des commentateurs, de
donner leurs conjectures pour des réalités, & d'at-
tribuer à leur auteur des idées dont il ne s'eſt jamais
aviſé. Telle eſt, par exemple, la raiſon qu'il ſuppoſe
avoir déterminé Guy d'Arezzo pour le choix des
notes dans l'hymne de S. Jean; telle eſt encore l'ori-

gine des dénominations d'A *mi la*, B *fa ſi*, &c. qu'il préſente d'une manière très-éloignée de la vérité, & l'origine du bémol, & ſurtout des dièſes, &c. Ainſi, quand il dit que Guy « éleva d'un demi-ton » de plus le premier intervalle de ſémi-ton qui ſe » trouve dans l'ordre de ſon échelle, c'eſt-à-dire, » celui du *mi* au *fa*, & en fit autant ſur le ſecond » intervalle ſemblable, celui du *ſi* à l'*ut*, » & qu'il ajoute: « de là vient que dans la muſique le premier » dièſe ſe poſe ſur le *fa*, & le ſecond ſur l'*ut*, » aſſurément il dit une choſe fauſſe. On ſait que ce n'eſt point à cauſe de l'élévation arbitraire de telle ou telle note que le premier dièſe ſe poſe ſur le *fa*, mais parce que dans l'ordre des quintes, le *fa* étant la première naturelle, doit être auſſi la première à ſubir l'altération en montant, comme le *ſi* étant la dernière, doit ſubir le premier l'altération en deſcendant.

On ſait auſſi que le ſyſtème de Guy embraſſant une étendue déterminée de ſons, il n'a jamais ſongé aux modulations, ni par conſéquent à l'élévation des notes par dièſe. En mettant un bémol ſur une note, il ne croyoit point moduler.

Je ne développerai pas davantage cette obſervation, & je ne m'attacherai pas à détruire tout ce qu'il y a de faux dans cet article, fait par un homme qui avoit plus d'eſprit que de connoiſſances en muſique, & que je n'ai rapporté que parce qu'il eſt dans l'ancienne Encyclopédie. J'y releverai cependant encore ce qu'il dit des lignes qu'il ſuppoſe que Guy inventa, parce que, dit-il, « il s'apperçut que les » ſept lettres ou les ſept ſyllabes dont il ſe ſervoit » pour tracer les ſons muſicaux au-deſſus des paroles, » n'exprimoient qu'une octave, & ne diſtinguoient » pas ſi le ſon étoit d'une octave plus baſſe ou plus » aiguë que la moyenne. »

M. De Broſſes ignoroit ſans doute que Guy avoit fait cette diſtinction, même par les lettres, en marquant l'octave grave par des capitales, la moyenne par des lettres communes, & l'aiguë par des doubles lettres. Tout le reſte de l'article n'eſt pas mieux fondé. (*M. Framery.*)

Nous avons donné, au mot *Echelle*, la comparaiſon de la *gamme* ou échelle diatonique des Grecs avec notre *gamme* moderne. Nous avons fait voir comment ces *gammes* ſe formoient par le moyen des ſons *fa ut ſol* & de leurs harmoniques; ces trois ſons ſont le fondement des deux *gammes*, par la raiſon ſuivante: le ſon *ut* fait réſonner la douzième au-deſſus *ſol*, & fait frémir ſa douzième au-deſſous *fa*. (Voyez *Fondamental*.) Or, au lieu des douzièmes, on peut prendre ici les quintes, qui en ſont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique*.) Ainſi, on peut aller indifféremment du ſon *ut* à ſes deux quintes *ſol* & *fa*, quoi qu'avec un peu plus de prédilection pour *ſol*, & revenir de même de *fa* & de *ſol* à *ut*. Ces trois ſons forment la baſſe fondamentale la plus ſimple du mode d'*ut* (voyez *Mode*), & les trois ſons avec leurs harmoniques, c'eſt-à-dire, leurs tierces majeures & leurs quintes (voyez *Fondamental*), compoſent toute la *gamme* d'*ut*.

Le ſon fondamental *ut* renfermant en lui-même ſa tierce majeure & ſa quinte (voyez *Fondamental*), il s'enſuit que le chant le plus naturel en partant d'*ut* eſt *re mi ſol ut*; mais le chant diatonique le plus naturel, c'eſt-à-dire, celui qui procède par les moindres degrés naturels à la voix, eſt celui de la *gamme*, ſoit des anciens ſoit des modernes.

Nous avons vu au mot *Echelle*, que pour former la baſſe fondamentale de notre *gamme* moderne, il faut, ou répéter deux fois le ſon *ſol* dans cette *gamme*, ou, ce qui revient au même, faire porter à ce ſeul ſon deux notes de baſſe fondamentale, ſavoir, *ut* & *ſol*, en faiſant porter à chaque note de la *gamme* une ſeule note de baſſe, introduite dans la baſſe des accords de ſeptième, ſavoir, *ſol ſi re fa* & *re fa la ut*; & dans tous les cas, introduire dans la baſſe la note *re*, & par conſéquent le mode de *ſol*. (Voyez *Mode*.) C'eſt cette introduction du mode de *ſol* dans la baſſe fondamentale, qui fait que les trois tons *fa ſol la ſi* peuvent ſe ſuccéder immédiatement dans notre *gamme*, ce qui n'a pas lieu dans celle des Grecs, parce que ſa baſſe fondamentale ne porte & ne peut porter que les ſons *fa ut ſol*. De plus on ne peut entonner facilement ces trois tons qu'à la faveur d'un repos exprimé ou ſous-entendu après le ſon *fa*, en ſorte que ces trois tons *fa ſol la ſi* ſont cenſés appartenir à deux tétracordes différens. La difficulté d'entonner naturellement trois tons de ſuite vient donc de ce qu'on ne peut le faire ſans changer de mode.

Pour former la *gamme* du mode mineur, il faut, dans la *gamme* des Grecs, ſubſtituer des tierces mineures au lieu des tierces majeures que portent les ſons de la baſſe fondamentale *re la mi*, du mode de *la*, au lieu du *fa* ✲ & de l'*ut* ✲ qu'ils porteroient ſi le mode étoit majeur. A l'égard de la dominante *mi* (voyez *Dominante*), elle portera toujours la tierce majeure *ſol* ✲, lorſque ce *ſol* montera au *la*. On en dira la raiſon, d'après M. Rameau, au mot *Note ſenſible*, & on peut, en attendant, la voir dans nos *Elémens de muſique*, art. 77; ainſi la *gamme* des Grecs, dans le mode mineur de *la*, eſt,

ſol ✲ *la ſi ut re mi fa.*

Mais dans le même mode mineur de *la*, la *gamme* des modernes ſera,

la ſi ut re mi fa ✲ *ſol* ✲ *la*,

dans laquelle le *mi* porte, ou eſt cenſé porter deux notes de baſſe fondmentale, *la mi*, & dans laquelle le *fa* eſt dièſe, parce qu'il eſt quinte du *ſi* de la baſſe, la baſſe fondamentale de cette *gamme* étant

la mi la re la mi ſi mi la.

Ainſi la *gamme* des modernes dans le mode mineur

ncut diffère encore plus de celle des Grecs que dans le mode majeur, puiſqu'il ſe trouve dans celle-là un *fa* ✲ qui n'eſt point, & qui ne doit point être dans celle-ci.

La *gamme* du mode majeur en deſcendant, eſt la même qu'en montant, & nous avons vu au mot *Echelle*, qu'elle eſt alors la baſſe fondamentale de cette *gamme*; on peut encore lui donner celle-ci :

ut ſol re ſol ut fa ut ſol ut,

qui eſt la même (renverſée) que la baſſe fondamentale de la *gamme* en montant, & dans laquelle le ſon *ſol* de la *gamme* porte à la fois les deux ſons *ſol ut* de la baſſe. Au moyen de cette baſſe qui eſt la même, ſoit que la *gamme* monte, ſoit qu'elle deſcende, on peut expliquer un fait qui peut être difficile à expliquer autrement, pourquoi la *gamme* s'entonne auſſi naturellement en deſcendant qu'en montant?

La difficulté eſt plus grande pour la *gamme* du mode mineur; car on ſait que cette *gamme* n'eſt pas la même en deſcendant qu'en montant. La *gamme* de *la* mineur, par exemple, eſt en montant, comme on l'a déjà vu :

la ſi ut re mi fa ✲, *ſol* ✲ *la*,

& cette *gamme* en deſcendant eſt :

la ſol fa mi re ut ſi la,

qui n'a plus ni *ſol* ni *fa* ✲. La baſſe fondamentale de cette *gamme* eſt fort difficile à trouver; car le *ſol* ne peut porter que *mi*, & le *fa* que *re* : or, deux ſons *mi re*, immédiatement conſécutifs, ſont exclus par les règles de la baſſe fondamentale. (Voyez *Baſſe fondamentale*, *Harmonie* & *Mode*.) M. Rameau détermine cette baſſe en retranchant de l'échelle le ſon *ſol*, en cette ſorte :

la fa mi re ut ſi la,

dont la baſſe fondamentale eſt :

la re la re la mi la.

C'eſt ce qu'on peut dire de plus plauſible là-deſſus, & c'eſt auſſi ce que nous avons dit d'après M. Rameau, dans nos *Elémens de Muſique*; mais on doit avouer que cette ſolution ne ſatisfait pas pleinement, puiſqu'il faut, on ne point faire porter d'harmonie à *ſol*, ou anéantir l'ordre diatonique de la *gamme*, deux partis dont chacun a ſes inconvéniens. Cet aveu donnera lieu à une autre obſervation que nous avons quelque droit de faire, ayant eu l'honneur d'être du nombre des juges de M. Rameau dans l'Académie des ſciences, & enſuite ſes interprètes auprès du public; c'eſt que cette compagnie n'a jamais prétendu approuver le ſyſtême de muſique de M. Rameau, comme renfermant une ſcience démontrée (1), mais ſeulement comme un ſyſtême beaucoup mieux fondé, plus clair, plus ſimple, mieux lié & plus étendu qu'aucun de ceux qui avoient précédé, mérite d'autant plus grand, qu'il eſt le ſeul auquel on puiſſe prétendre dans cette matière, où il ne paroît pas poſſible de s'élever juſqu'à la démonſtration. Tout le ſyſtême de M. Rameau eſt appuyé ſur la réſonnance du corps ſonore; mais les conſéquences qu'on tire de cette réſonnance n'ont point & ne ſauroient avoir l'évidence des théorêmes d'Euclide; elles n'ont pas même toutes un égal degré de force & de liaiſon avec l'expérience fondamentale. (Voyez *Harmonie*, *Note ſenſible*, *Mode mineur*, *Septième*, &c.) Auſſi M. Rameau dit-il très-bien, au ſujet de la diſſonnance qui eſt une branche étendue de la muſique : « C'eſt juſtement parce que la diſſonnance n'eſt pas » naturelle à l'harmonie, quoique l'oreille l'adopte, » que pour ſatisfaire la raiſon ſur ce point, *autant* » *qu'il eſt poſſible*, on ne ſauroit trop multiplier les » rapports, les *analogies*, les *convenances*, les mé» tamorphoſes, s'il y en a » (1). D'où il s'enſuit qu'il ne range la théorie muſicale que dans la claſſe des probabilités. C'eſt auſſi uniquement comme un ſyſtême très-ſupérieur aux autres, que nous avons expliqué cette théorie dans un ouvrage particulier, très-diſpoſés en même temps à recevoir tout ce qui pourra nous venir de bon d'ailleurs. (Voyez *Fondamental*.)

Sur les différences de la *gamme* des Grecs dans les genres diatonique, chromatique & enharmonique (voyez *Genre*).

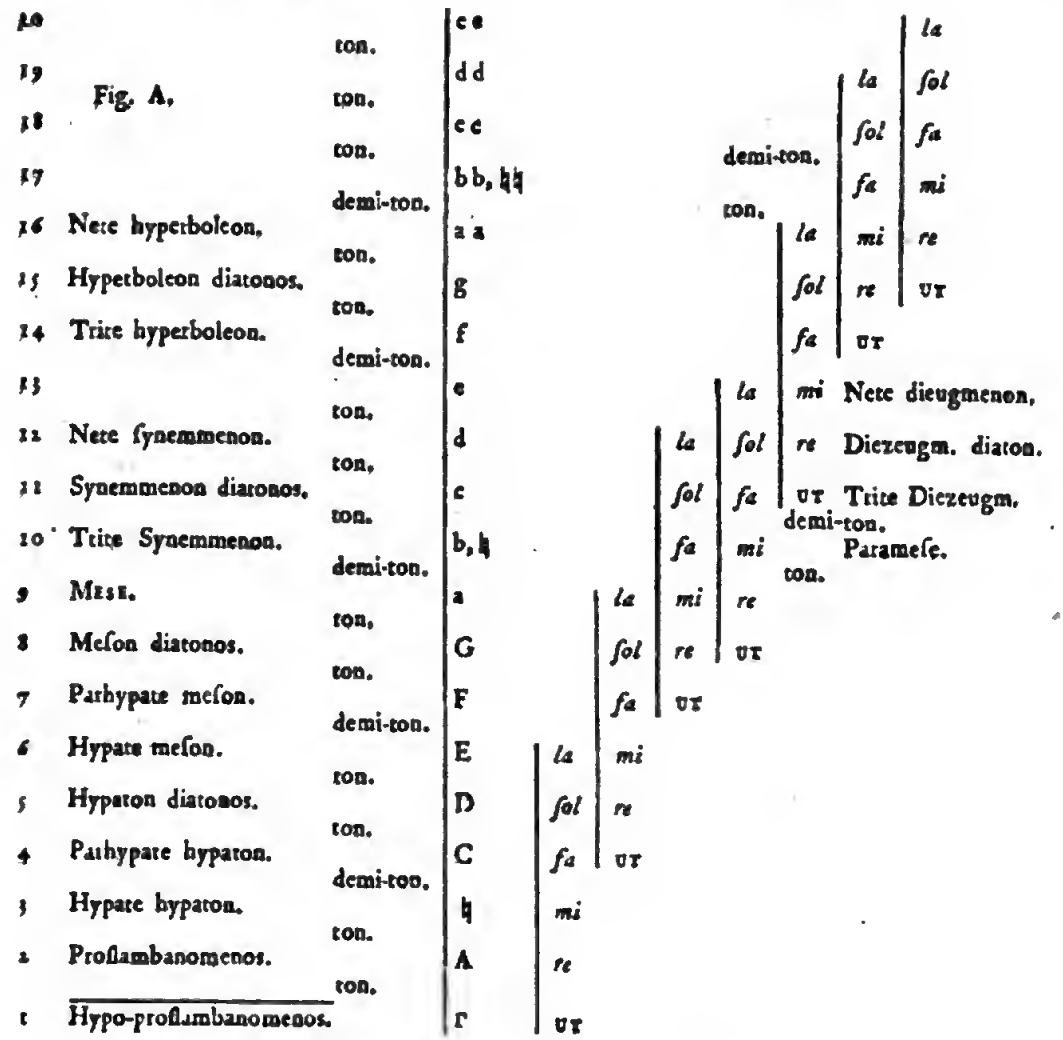
(*M. d'Alembert.*)

(1) La *Démonſtration des principes de l'harmonie*, par M. Rameau, ne portoit point ce titre quand elle a été préſentée à l'Académie, & n'a point auſſi été annoncée ſous ce titre dans le rapport qui en a été fait.

(1) Nous ne nous amuſerons pas à relever les erreurs qui ſe trouvent dans cet article, & notamment dans ceux où il renvoie. Nous ne dirons qu'un mot ſur la phraſe que nous avons notée, parce qu'elle contient une ſorte d'aveu de la part de d'Alembert, que la *gamme* moderne eſt dans deux tons différens, ce qui détruit entièrement le ſyſtême de Rameau qu'il a tant appuyé, par lequel il ne veut donner à cette *gamme* qu'une baſſe fondamentale dans le même ton.

Au ſurplus, il n'eſt pas vrai de dire qu'on ne peut facilement entonner trois tons de ſuite, ni que cela vient de ce qu'on change de ton. 1°. La *gamme* naturelle offre bien plus de trois tons de ſuite, puiſqu'elle ne contient qu'un ſemi-ton du *ſi* à l'*ut*, qu'on n'a pas même trop raiſon d'appeler ainſi, puiſque ce n'eſt pas la moitié d'un ton : *ut* à *re*, *re* à *mi*, *mi* à *fa*, *fa* à *ſol*, *ſol* à *la*, *la* à *ſi*, &c.
1 0 9 1 8 1 7 1 6 1 5 1 4
ſont autant de tons que la voix entonne ſans difficulté; il eſt vrai que leurs rapports décroiſſent arithmétiquement.

2°. Ce n'eſt pas du changement de ton que vient la difficulté dans l'intonation des quatre notes *fa ſol la ſi*, mais de ce que l'on ſupprime une des notes intermédiaires entre *ſol* & *ſi*, intervalle qui en contiendroit deux, indépendamment de ce que le *fa* d'où on part n'eſt point dans un juſte rapport avec les autres.



III. « Pour montrer les rapports de ſes hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. »

Pourquoi Guy ſubſtitua-t-il ſon hexacorde au tétracorde grec ? Rouſſeau n'en donne aucune raiſon. Celles qu'en apporte le P. Meſſenne, *Harmonie univerſelle*, page 228, ſont plus ſingulières que ſatisfaiſantes. « Les ſix notes dont il s'eſt ſervi pourroient, dit-il, repréſenter les ſix eſpèces de quarte qui viennent de la différente ſituation du ton majeur, du ton mineur & du demi-ton majeur. » Il n'y a que trois ſyſtèmes relativement à la poſition du tétracorde ; celui des Ariſtoxéniens, qui faiſoient tous les tons majeurs, c'eſt-à-dire, de huit à neuf ; celui des Pythagoriciens, établi par Ptolémée, qui formoient le tétracorde d'un demi ton majeur, d'un ton majeur & d'un ton mineur ; enfin, celui de Didyme, qui plaçoit le ton mineur au grave du majeur. On ne peut pas adopter à la fois ces trois ſyſtèmes, puiſqu'ils ſont déduits de principes inconciliables, c'eſt-à-dire, l'un de la progreſſion triple, l'autre de la progreſſion harmonique, le dernier de la progreſſion arithmétique. Or, quel que ſoit celui de ces ſyſtèmes qu'ait ſuivi l'Arétin, il ne pouvoit obtenir que les trois eſpèces de quartes ſuivantes : *ut re mi fa*, *re mi fa ſol*, *mi fa ſol la* (voyez *le P. Merſenne lui-même*, *page* 230)..... « ou les ſix eſpèces d'octaves, dont chacune commence par l'une des ſix notes ſuſdites. » Le P. Merſenne lui-même en compte ſept à la page 231..... On pourroit auſſi dire que Guido a mis ſix notes, parce que le ſix eſt le premier nombre parfait, qui n'excède & n'eſt point ſurpaſſé de ſes parties ; car 1, 2, 3, font ſix ; & qui, étant multiplié à l'infini, laiſſe toujours 6 pour le dernier caractère, car il eſt nombre circulaire. » Le nombre 4 eſt bien plus parfait que

V. « Guy ayant, ſelon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aign.....»

Il en avoit ajouté deux; car chaque hexacorde de Guy repréſenroit, comme on l'a vu ci-deſſus, un des tétracordes grecs. Or, le ſyſtême immuable des Grecs ne contenoit que cinq tétracordes; ſavoir, des hypates, des meſes, des conjointes, des diſjointes & des aiguës. Le ſyſtême de Guy contenoit ſept hexacordes. (Voyez *fig.* A.) Donc Guy avoit ajouté deux tétracordes au ſyſtême immuable des Grecs. En effet, ſa dix-ſeptième corde étoit variable comme la dixième, c'eſt-à-dire, qu'elle étoit tantôt bémol, tantôt béquarre; ce qui ne pouvoit ſe faire ſans le ſecours de ces deux hexacordes.

VI. « Ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans ſon ancienne étendue..... »

Meibomius dit poſitivement le contraire. Guy eſt bien loin d'avoir augmenté l'étendue du ſyſtême grec; il s'en faut même un intervalle aſſez conſidérable qu'il ne l'ait atteint, ce qui devient plus clair que le jour, à la ſeule inſpection de mes tables; car le ſon le plus aigu du ſyſtême grec, la note hyperboléon de l'hyperlydien, le plus aigu de tous les modes, fait avec la proſlambanomène de l'hypo-dorien, qui en eſt le plus grave, un intervalle de trois octaves & un ton; de ſorte que le ſyſtême grec ſurpaſſe d'une quarte toute entière celui de l'Arétin. » *Euclide*, page 50. (Voyez auſſi la *Préface générale de Meibom.*, page 14.) Et notez que Meibomius ſuppoſe, 1°. que le ſyſtême de Guy commençoit au grave à un ton au-deſſous de la proſlambanomène du mode hypo-dorien, tandis qu'il commençoit réellement à une tierce mineure au-deſſus (voyez mon article *G. re ſol*); 2°. que la corde *a* n'étoit qu'à un ton au-deſſous de la même proſlambanomène, tandis qu'elle en étoit diſtante d'une quarte (voyez *ibidem*), d'où il s'enſuit que l'hypo-proſlambanomène de Guy étoit plus aiguë d'une ſixte que la corde *a*, & ſa vingtième corde plus grave d'un ton que la note hyperboléon du mode hyperlydien; & par conſéquent le ſyſtême de Guy étoit moins étendu d'une ſeptième, que le diagramme général des Grecs.

D'où peut donc provenir une erreur auſſi palpable de la part de Rouſſeau? Probablement de ce paſſage de Meibomius (*Ariſtides-Quintil.* page 240) mal entendu. « *Hinc perſpicitur cur Guido Aretinus, qui exceptis notis, nihil præter veterum autoritatem immutavit, literam* Γ *infrà* A *aſſumpſerit.* » Sans doute Guy n'avoit rien changé au fond du ſyſtême, c'eſt-à-dire, à la diſpoſition relative des tons & des demi-tons; mais il avoit changé quelque choſe à l'étendue du ſyſtême parfait, puiſqu'il l'avoit porté de deux octaves à deux octaves & une ſixte.

Ces muſiciens, dont parle Meibomius dans ſa *Préface générale*, page 14; dans ſon *Euclide*, page 50; & dans ſon *Ariſtides-Quintilien*, page 240; ces muſiciens, qui vouloient que le ſyſtême de Guy eût plus d'étendue que celui des Grecs, confondoient les mots *ſyſtême* & *diagramme*. Le grand ſyſtême, ou la *gamme* des Grecs, qui s'étendoit, dans chaque mode & dans chaque genre, de la proſlambanomène à la note hyperboléon, étoit de deux octaves. Leur diagramme général ou clavier, lequel contenoit tous les quarts de ton de leurs quinze modes, étoit de trois octaves & un ton; mais la *gamme* & le clavier de Guy avoient abſolument la même étendue. Les douze modes de muſique uſités juſqu'au commencement du dix-ſeptième ſiècle ne reſſembloient alors ni aux quinze modes grecs, ni aux nôtres: c'étoient différentes combinaiſons de la même octave, diſtinguées, comme les tons de l'égliſe, en *authentes* & en *plagales*, & toutes renfermées dans l'étendue de deux octaves. (Voyez *Merſenne*, page 162.) Guy ajouta une quinte au-deſſus de ces deux octaves; ce qui lui donna ſept hexacordes au lieu de cinq. Merſenne dit que ce fut afin que chaque clef eût un hexacorde. Meibomius, *Préface générale*, page 15, prétend qu'il a ſuivi en cela l'autorité d'Ariſtoxène, qui donne à la voix humaine l'étendue d'une double octave & d'une quarte, ou d'une quinte (voyez *Ariſtoxène*, page 20): tout cela eſt poſſible. Quoi qu'il en ſoit, le ſyſtême de Guy étoit évidemment plus étendu que celui des Grecs; mais le diagramme général, le grand clavier des Grecs, étoit plus étendu que celui de Guy.

VII. « Il appela cette corde *hypo-proſlambanomène*. »

Fut-ce, comme le prétend Meibomius, *Préface*, page 14, pour repréſenter la corde *a* du diagramme général des Grecs, que Guy ajouta cette corde au-deſſous de ſa corde A? Non. Parce qu'il eſt faux, 1°. que ſa corde A répondît à la proſlambanomène du mode hypo-dorien (voyez mon article *G re ſol*); 2°. que la corde *a* ne fût qu'à un ton de cette proſlambanomène: elle en étoit à une quarte (voyez *ibidem*); 3°. que cette corde *a* eût jamais été employée dans le ſyſtême grec (voyez *ibidem*). Mais pourquoi chercher ſi loin de ſoi, ce qui ſaute aux yeux? (Voyez la *figure* A.) N'eſt-il pas évident que ſans cette corde Γ, le premier hexacorde n'eût pas été complet? Donc, Guy ne l'avoit ajoutée que pour le compléter, comme on en ajouta dans la ſuite une nouvelle au-deſſous du Γ, quand on voulut bémoliſer ſa troiſième corde, c'eſt-à-dire, celle qui, dans la figure A, répond à l'hypate des hypates.

VIII. « Cette *gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt cordes ou notes. »

Le ſyſtême de Guy étoit compoſé de vingt-deux ſons, le clavier de ſon épinette de vingt-deux touches, y compris deux touches briſées: ſon ſyſtême avoit donc réellement vingt-deux cordes; mais ſon diagramme n'avoit que vingt notes.

IX. « Les difficultés de cette méthode ont fait

faire, en divers temps, pluſieurs changemens à la *gamme*. »

D'abord on ſe ſervit de la main harmonique pour apprendre à muancer. La figure A eût été beaucoup plus commode; mais les hommes ne veulent rien perdre de leur invention : *Nil rectum niſi quod placuit ſibi ducunt*. On s'apperçut enſuite que le ſyſtême de Guy renfermoit deux ſyſtêmes abſolument ſemblables; ce que nous appelons aujourd'hui le mode d'*ut* & le mode de *fa*; que ces deux modes ou ſyſtêmes avoient ſix cordes communes. On diviſa donc les hexacordes en trois rangs; l'un, de ceux qui, avec le ſigne ♮, repréſentoient le mode d'*ut*; le ſecond, de ceux qui, avec le ſigne ♭ ou ♭, repréſentoient le mode de *fa*; & le troiſième, des ſons communs. L'ordre le plus naturel, c'étoit celui qui démontroit l'analogie des hexacordes avec les tétracordes grecs; c'étoit celui de la main harmonique; c'étoit celui de la figure A. Mais après la diſtinction des trois colonnes, le rang de *bémol* devoit paſſer le premier, parce que *fa* eſt générateur d'*ut*; celui de béquarre le troiſième; pour celui de nature, il étoit naturel qu'il tînt le milieu : cependant cet ordre n'a pas toujours été obſervé.

GAMME DE GUY.

		bémol.	nature Fig. B.	béquarre.
20	e e			*la*
19	d d	*la*		*ſol*
18	e c	*ſol*		*fa*
17	b b, ♭♭	*fa*		*mi*
16	a a	*mi*	*la*	*re*
15	g	*re*	*ſol*	*ut*
14	f	*ut*	*fa*	
13	e		*mi*	*la*
12	d	*la*	*re*	*ſol*
11	c	*ſol*	*ut*	*fa*
10	b, ♭	*fa*		*mi*
9	a	*mi*	*la*	*re*
8	G	*re*	*ſol*	*ut*
7	F	*ut*	*fa*	
6	E		*mi*	*la*
5	D		*re*	*ſol*
4	C		*ut*	*fa*
3	B			*mi*
2	A			*re*
1	Γ			*ut*

GAMME DU *ſi*.

Fig. D.

		bémol.	béquarre.
15	ff	*ut*	*fa*
14	e	*ſi*	*mi*
13	d	*la*	*re*
12	c	*ſol*	*ut*
11	b	*fa*	*ſi*
10	a	*mi*	*la*
9	g	*re*	*ſol*
8	f	*ut*	*fa*
7	E	*ſi*	*mi*
6	D	*la*	*re*
5	C	*ſol*	*ut*
4	B	*fa*	*ſi*
3	A	*mi*	*la*
2	G	*re*	*ſol*
1	F	*ut*	*fa*

X. « La *gamme* françoiſe, autrement dite *gamme du ſi*, lève l'embarras de toutes ces tranſitions. »

1°. Non pas de toutes; car il falloit néceſſairement paſſer dans cette *gamme* d'un rang à l'autre, ſuivant que la quatrième ou la onzième corde, figure D, devenoit béquarre ou bémol; ce qui n'étoit pas toujours régulièrement indiqué, ſurtout dans le plain-chant; car on trouve encore dans le romain beaucoup de chants dans leſquels le ſigne du bémol n'eſt point marqué; de ſorte que c'eſt l'impreſſion plus ou moins forte du mode de *fa*, qui indique ſeule les cas où l'on doit faire le *ſi* bémol ou béquarre.

2°. Il y a eu deux *gammes* du *ſi* : la première, figure D, qui repréſentoit la *gamme* du plain-chant pour les égliſes, où toutes les dominantes n'étoient pas ſur le même ton; la ſeconde, dont Rouſſeau a donné la figure, & qui ſervoit dans les égliſes, dont toutes les dominantes étoient ſur la même corde. C'eſt probablement cette différence de ton dans les dominantes des tons de l'égliſe, qui avoit auſſi fait abréger & réduire à une octave la *gamme* de Guy. (Voyez *Merſenne*, page 210-211; voyez auſſi les articles *Modes*, *Tropes*, *Tons de l'égliſe*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

L'impression de ce Dictionnaire fut interrompue à cette feuille en 1791 ; on la reprend vers la fin de 1813. Les deux feuilles précédentes, Nnnn et Oooo, avoient même été composées ; on n'en a retrouvé que les épreuves, sur lesquelles on a refait en entier la composition.

M. Ginguené, membre de l'Institut, le seul des anciens collaborateurs qui survive, s'est chargé de la rédaction générale, et continuera de fournir les articles historiques et les articles de goût, ou qui concernent la philosophie de l'art.

M. de Momigny, auteur d'un ouvrage intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition*, etc. (Paris 1806, 3 vol. in-8°.) remplace, dans la partie théorique, feu M. l'abbé Feytou. Sa théorie n'étant pas entièrement conforme à celle de ce savant, il s'engage à rectifier, dans tous les articles auxquels M. l'abbé Feytou avoit renvoyé dans les siens, les inexactitudes qu'il y trouve. Quant au fond même des principes, voici sa déclaration formelle.

« Invité à prendre la plume à la place de M. l'abbé Feytou, je rends sincèrement » hommage à la sagacité de son esprit et à ses connoissances variées ; mais en faisant » connoître, à l'article *Système*, tout ce que le sien a de grand et de hardi, je démon- » trerai qu'il n'est cependant que l'hypothèse brillante déjà présentée par l'abbé Jamard, » et l'une de ces fausses routes qui font quelquefois trouver la vraie. » De Momigny.

M. Roquefort, connu dans les lettres par son *Vocabulaire de la langue romane*, et qui n'a pas moins de connoissances en musique que dans notre ancienne littérature, s'est engagé à fournir les articles des instrumens de musique anciens et modernes, et plusieurs articles de théorie et de pratique.

On n'a retrouvé des manuscrits de M. l'abbé Feytou que l'article Grecs (*musique des anciens*), qui sera imprimé à sa place.

Plusieurs articles de M. Framery ont été conservés et seront employés dans la suite avec l'intérêt que l'on doit à sa mémoire.

Le second volume sera mis sous presse aussitôt après la publication de cette seconde partie du premier.

Gamme diatonique *de la mélodie*. Cette *gamme* ou système mélodique est en UT, mode majeur, UT *fi la* SOL : *sol la si* UT :: UT *re mi* FA : FA *mi re* UT.

C'est là le tableau le plus élémentaire, le plus naturel & le seul parfaitement ordonné des sept cordes diatoniques disposées mélodiquement. Aucun arrangement possible des sept notes, considérées comme type de la mélodie, n'est aussi régulier que celui-ci, donc il est la vraie *gamme* ; c'est ce qu'il faut démontrer.

L'octacorde ou *gamme* vulgaire, UT *re mi fa sol la fi ut*, contient, il est vrai, les deux mêmes tétracordes que la vraie *gamme* ; mais il faut observer que c'est dans un ordre renversé.

Qu'importe, dira-t-on, l'ordre dans lequel ils y sont placés ? Cela est, en principe, de la plus grande importance. La *gamme* est la clef de la théorie ; si le désordre y règne, elle devient la source d'une foule d'idées fausses, dont on a bien de la peine à se défaire, pour peu qu'on tienne à ses préjugés.

Donner, comme on fait, l'octacorde UT *re mi fa sol la fi ut* pour principe, pour type de la mélodie, c'est méconnoître, & la nature & le raisonnement. En effet, quand je demande que l'on m'offre le tableau des sept cordes diatoniques, on ne doit pas m'en présenter huit. — Mais la huitième n'est que la répétition de la première à l'octave au dessus. — Retranchez donc cette octave. Mais si on la retranche, on mettra à nu le faux tétracorde *fa sol la si*, par lequel finiroit alors l'heptacorde *ut re mi fa sol la si*, & c'est précisément pour éviter ce défaut capital que nous avons ajouté l'octave. — Donc vous avez mal choisi votre heptacorde. L'octacorde UT *re mi fa sol la si ut* n'est autre chose que le remplissage mélodique de l'octave ou de l'accord parfait UT *mi sol ut*, 8, 10, 12, 16.

Ce n'est pas là le type, le vrai système musical ; mais l'inversion, le renversement de ce type. Une chose très-digne de l'attention du philosophe, c'est qu'à un certain égard la nature en a usé dans la formation de la *gamme* comme dans l'organisation de la figure de l'homme & des animaux, qui sont généralement composés de deux moitiés semblables, le côté gauche & le côté droit, & dont les parties du milieu, comme le nez, le front & toutes les parties mé-

diaires, appartiennent, par moitié, à chacun des deux côtés, & ſe forment par la réunion même de ces deux côtés.

C'eſt ainſi que dans les deux tétracordes conjoints SOL *la ſi* UT : UT *re mi* FA, l'UT, qui eſt la partie médiaire, appartient à l'un & à l'autre tétracorde, les unit, les conjoint, & par ce moyen naturel en fait un enſemble, un ſeul tout dont il eſt le centre, le roi, la note principale, la tonique, la note d'après laquelle les ſix autres s'ordonnent & prennent rang.

Dans UT *re mi fa ſol la ſi ut*, au contraire, on a aſſemblé les deux tétracordes par le côté extérieur, & mis en dedans ce qui doit être en dehors; & voilà pourquoi les deux extrémités oppoſées *fa* & *ſol* s'y touchant, s'y heurtent & s'y repouſſent. Les trois notes principales du ton étant la tonique, la dominante & la ſous-dominante, les trois notes UT *ſol* & *fa* doivent naturellement occuper les trois points cardinaux, les trois places marquantes dans la vraie *gamme*; & la tonique étant la principale des principales, y doit néceſſairement occuper le centre. C'eſt en effet ce qui arrive dans la *gamme* de la nature SOL *la ſi* UT *re mi* FA, où l'UT eſt au milieu, le *ſol* à la quarte au-deſſus, le *fa* à la quarte au-deſſus.

C'étoient probablement ces trois notes principales qu'indiquoit la lyre de Mercure, qui n'avoit que trois cordes, & n'en devoit pas avoir un plus grand nombre, puiſqu'elle étoit deſtinée à repréſenter les trois points cardinaux de l'heptacorde, le commencement, le milieu & la fin, ou, en d'autres termes, la corde la plus grave, la centrale & la plus aiguë. — Cela eſt également vrai, quel que ſoit l'heptacorde que les Egyptiens ou les Grecs aient eu pour type de leur ſyſtême; car tout heptacorde peut être déſigné par trois cordes, comme une ligne droite par deux points.

La lyre la plus ancienne & la plus eſſentiellement prototype, n'a donc dû être, & n'a été en effet, ſelon Diodore de Sicile, & ſelon la raiſon ſurtout, qu'à trois cordes, parce que le ſyſtême diatonique primitif, & le plus fondamental, eſt un heptacorde & non un octacorde. Ce dernier ſyſtême eſt évidemment ſecondaire, & n'eſt que le renverſement du premier, ce qui ſe fait en mettant à l'aigu le tétracorde qui eſt naturellement au grave dans la vraie *gamme*.

Il n'eſt point douteux qu'il n'y a dans la muſique que ſept cordes diatoniques; il ne l'eſt pas non plus que le tableau deſtiné à les repréſenter n'en doit offrir que ſept; c'eſt donc l'heptacorde ou le *ſept-cordes* qui doit en être le type, & non l'octacorde. Mais quel eſt l'heptacorde qui doit avoir la préférence? C'eſt ſans doute celui qui offre chaque choſe à ſa place, celui qui préſente les notes dans le rang que la nature, l'oreille & le jugement leur aſſignent. Or, cet heptacorde eſt, ſans contredit, SOL *la ſi* UT *re mi* FA.

Examinons maintenant tous les autres heptacordes, afin de les apprécier à leur juſte valeur, & commençons par celui qui ſervoit de baſe au ſyſtême des Grecs.

Cet heptacorde ou cette *gamme* étoit *ſi ut re mi fa ſol la*.

Voilà bien deux tétracordes réguliers *ſi ut re mi*: *mi fa ſol la*. Mais pourquoi *mi* eſt-il au centre? Pourquoi *ſi* & *la* aux extrémités? *Si mi la* ne ſont pas les trois points de repos, les trois lieux des cadences, les trois cordes principales du ton d'UT, mode majeur; à quels titres ſont-ils donc aux trois places marquantes de cette *gamme*? Si le ſyſtême des Grecs eût été harmonique, on pourroit dire qu'ils ont ainſi diſpoſé leur heptacorde fondamental pour faire précéder & ſuivre chacune des trois notes de l'accord parfait de la tonique UT MI SOL, d'une corde qui l'appelle: *ſi* UT *re* MI *fa* SOL *la*; ce qui pourroit être l'abrégé de *ſi* UT *re* UT, *re* MI *fa* MI *fa* SOL *la* SOL *fa* MI *re* UT, ou en prenant ces notes en deſcendant *la* SOL *fa* MI *re* UT *ſi* UT, ou les deux accords *ſi re fa la* & SOL MI UT; mais il eſt de toute évidence que le ſyſtême des Grecs fut toujours tétracordal, & par conſéquent mélodique. Ainſi donc, voir dans leurs tétracordes un ſyſtême d'accords ou d'harmonie, c'eſt y voir ce qu'eux-mêmes n'y ont jamais vu, & leur prêter des intentions qu'ils n'ont point eues ni pu avoir.

Pour ſe convaincre que les Grecs n'ont jamais eu de ſyſtême harmonique, il ſuffit de jeter un coup d'œil éclairé ſur leurs modes. Que préſentent, en effet, ces modes? La combinaiſon des ſept notes *ſi mi la re ſol ut fa*, indiquant par leur premier & leur quatrième terme, les tétracordes conjoints *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la*, *la ſi ut re*, *re mi fa ſol*, *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*, accouplés deux à deux pour former les heptacordes ou *ſept-cordes*.

1 *Si ut ré mi* : *mi fa ſol la*.
2 *mi fa ſol la* : *la ſi ut re*.
3 *la ſi ut re* : *re mi fa ſol*.
4 *re mi fa ſol* : *ſol la ſi ut*.
5 *ſol la ſi ut* : *ut re mi fa*.

Ce n'eſt donc point, comme l'a dit mal-à-propos Berzmeriedet (avec la plume de Diderot), pour former les deux accords *ſi re fa la* & *ut mi ſol*, l'un appelant, l'autre appelé, que les Grecs avoient pour

pont hepracorde fondamental *ſi ut re mi fa ſol la ;* mais les tétracordes *ſi ut re mi*, *mi fa ſol la* étant les deux premiers de la ſérie repréſentée en abrégé par *ſi mi la re ſol ut fa*, il fallnit bien de toute néceſſité que cet heptacorde fût l'initial, le premier de leur ſyſtême. Qui les avoit engagés à adopter, de préférence à tnute autre, cette ſérie *ſi mi la re ſol ut fa*? — La nature. — Comment cela? — En leur donnant, cnmme à tnus les hommes bien nrganiſés, de la répugnance pour le faux tétracorde *fa ſol la ſi*; tétracorde qui précédernit le premier de cette ſérie, & qui viendroit à la ſuite du ſixième, s'ils n'avoient été fnrcés par une ſnrte d'inſtinct, par le vrai ſentiment muſical, à rejetter ce faux tétracnrde, & à s'arrêter après ſix tétracordes.

Le ſyſtême tétracordal diatonique des Anciens étoit donc auſſi parfait qu'il pouvoit l'être, puiſqu'il avnit pour limites, tant au grave qu'a l'aigu, *la borne naturelle* des trois tnns pleins conſécutifs *fa ſol la ſi*, le ſeul de tnus les tétraçordes diatnniques que repouſſe notre oreille.

Exemple du ſyſtême des Anciens, compoſé de ſix tétracordes juſtes, formant cinq heptacordes ; précédé & ſuivi du tétracorde faux, fa ſnl la ſi.

Hnrs du ſyſtême. 1er. heptacorde.
Fa ſol la ſi. *Si ut re mi : mi fa ſol la.*
2e. 3e.
Mi fa ſol la : la ſi ut re. *La ſi ut re : re mi fa ſol.*
4e. 5e.
Re mi fa ſol : ſol la ſi ut. *Sol la ſi ut : ut re mi fa.*
Hnrs du ſyſtême.
Fa ſol la ſi.

Quand les Grecs nu les Egyptiens voulurent angmenter le nombre de leurs modes, que firent-ils? Ils disjoignirent les tétracnrdes de chaque heptacorde, en plaçant au grave celui qui étoit à l'aigu ; & du renverſement de leurs cinq heptacordes, ils formèrent ainſi cinq octacnrdes.

Le premier hepracnrde, *ſi ut re mi : mi fa ſol la*, devint l'octacorde *mi fa ſol la : ſi ut re mi.*
Le ſecond ..... *mi fa ſol la : la ſi ut re*, ... *la ſi ut re : mi fa ſol la.*
Le troiſième ..... *la ſi ut re : re mi fa ſol*, ... *re mi fa ſol : la ſi ut re.*
Le quatrième ..... *re mi fa ſol : ſol la ſi ut*, ... *ſol la ſi ut : re mi fa ſol.*
Le cinquième ..... *ſol la ſi ut : ut re mi fa*, ... *ut re mi fa : ſol la ſi ut.*

Voilà dnnc les Grecs pnurvus de dix *manières* ou *modes* de diſpoſer les ſept cordes diatoniques ; cinq par les tétracordes conjoints, & cinq par les tétracordes diſjoints.

On ne pouvoit augmenter le nnmbre de ces cnrdes ſans emplnyer le faux tétracorde *fa ſol la ſi*, & nn s'y décida, du moins théoriquement, & nn eut alors quatre autres combinaiſnns ; ſavnir : les deux heptacordes FA SOL LA SI : *ſi ut re mi*, & *ut re mi fa* : FA SOL LA SI, & par renverſement les deux octacordes *ſi ut re mi* : FA SOL LA SI, & FA SOL LA SI : *ut re mi fa ;* ce qui porta le nombre des mndes à quatorze. Ceux qui étoient formés par les ſept heptacordes furent appelés authentiques ou authentes, les principaux enfin ; & ceux qui étnient fournis par les octacordes furent nnmmés plagaux, ſecondaires ou renverſés.

Il y a une nbſervatinn importante à faire ici ; c'eſt que les modernes, qui ſont narurellement diſpoſés, par la *gamme ut re mi fa ſol la ſi ut*, à penſer que le ſyſtême le plus ſimple & le plus fondamental eſt un octacorde, ſont perſuadés auſſi que les modes authentiques ſont les octacnrdes, & les plagaux les heptacordes. C'eſt ainſi du moins qu'on le répète de livre en livre & de bouche en bouche depuis pluſieurs ſiècles. Cependant ſi nn réfléchiſſoit à la ſignification du mot proſlambanomène, on renonceroit ſans dnnte à une npinion ſi évidemment fauſſe. *Proſlambanomenos* eſt la corde ſurnuméraire *la*, ajoutée au grave de l'heptacorde *ſi ut re mi fa ſol la*. Or, ſi cette corde eût été compriſe dans le ſyſtême, nn ne l'eût pas nommée ſurnuméraire, & dépaſſant le nombre ; donc l'hepracorde étnit le ſyſtême fnndamental ; done les modes authentiques ſont les modes formés par les hepracnrdes ; les renverſés nu plagaux, ceux qui le ſont par les octacordes.

Veut-on ſavoir maintenant pour quelle raiſon Guy d'Arezzo a ajouté une corde au-deſſous de la ſurnuméraire, au-deſſous de la proſlambanomène? C'eſt qu'il a ſenti que l'nn pouvnit encore placer cette corde diatonique au-deſſous de ce *la*, ſans introduire dans le ſyſtême le faux tétracorde *fa ſol la ſi*. En effet, ces trois tons pleins ennſécutifs ne ſe trouvent pas dans la ſérie *ſol la ſi ut re mi fa ſol la*, ſyſtême dans lequel il faut voir la ſérie des ſix tétracordes juſtes *ſol la ſi ut*, *la ſi ut re*, *ſi ut re mi*, *ut re mi fa*, *re mi fa ſol*, *mi fa ſol la.*

Pourquoi n'a-t-on plus rien ajouté à ce ſyſtême, ni au grave ni à l'aigu? C'eſt qu'il n'y avoit plns rien à y placer ; car il ne reſtoit plus à employer que le ſeptième tétracorde *fa ſol la ſi*, prnhibé dans le ſyſtême mélodique ; tétracorde qui ſert de limites naturelles an vrai ſyſtême, en l'arrêtant, tant au grave qn'à l'aigu, par le nœud antimélodique du triton.

EXEMPLE.

7 1 2 3 4 5 6 7
Fa ſol la ſi, ſol la ſi ut, la ſi ut re, ſi ut re mi, ut re mi fa, re mi fa ſol, mi fa ſol la, fa ſol la ſi.

Ce qu'on écrit par abréviation.

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Fa = ſol la ſi ut re mi fa ſol la = ſi.

Le nonnecorde *ſol la ſi ut re mi fa ſol la* eſt ce que j'ai appelé *voie-mélodique.* (Voyez mon *Cours complet d'Harmonie & de Compoſition*, 3 vol. in-8°.)

C'eſt là, en effet, le chemin le plus long de la mélodie, la ſérie la plus étendue que l'on puiſſe parcourir ſans faire entendre les trois tons pleins conſécutifs *fa ſol la ſi* ou *ſi la ſol fa.*

N. B. On peut répéter cette ſérie à l'octave au-deſſus ou au-deſſous, ſans introduire pour elle les trois tons pleins, mais il faut ponctuer comme il ſuit :

En montant :

Sol la ſi ut re mi fa ſol la, ſi ut re mi fa ſol la, ſi ut re mi fa ſol la.

En deſcendant :

La ſol fa mi re ut ſi la ſol, fa mi re ut ſi la ſol, fa mi re ut ſi la ſol.

Nous ſommes fondés à penſer avec *Meibomius*, qu'en ajoutant l'hypo-proſlambanomenos, *Guido* n'a fait que rendre au ſyſtème mélodique ſa véritable étendue, & qu'il n'eſt pas plus l'inventeur de cette corde que d'aucune des ſept autres. L'homme, ſoumis par ſon organiſation au ſyſtème muſical qu'il a plu à la nature de lui donner, ne peut pas plus ſe créer un ſyſtème de *ſons* qu'un ſyſtème d'*odeurs.*

S'il y a toujours eu ſept cordes diatoniques, & toujours les mêmes, pourquoi ne ſolfioit-on, chez les Grecs, qu'avec les quatre ſyllabes *te ta thè tho*, & même chez les modernes, qu'avec *mi fa ſol la ?* C'eſt qu'on avoit compris que les deux tétracordes de l'heptacorde *ſi ut re mi fa ſol la*, étant égaux entr'eux, *ſi ut re mi* étant égal à *mi fa ſol la*, on pouvoit appliquer au ſecond tétracorde les mêmes ſyllabes qu'au premier, par ce principe fondamental qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité.

Si la muſique n'a point changé, on a donc enfreint cette règle, à préſent qu'on ſolfie par *ut re mi fa ſol la ſi ?* — La muſique étant immuable, n'a point changé quant au fond ; mais les hommes, en ſe perfectionnant dans l'étude de cet art ſublime & de cette ſcience profonde, ſont paſſés du ſyſtème purement mélodique des anciens peuples, au ſyſtème harmonique qui réunit les avantages du ſyſtème un & ſucceſſif de la mélodie, au ſyſtème multiple & ſimultané de l'harmonie.

Il eſt bien certain que les Anciens ſentoient parfaitement qu'il y a ſept cordes diatoniques dans chaque *gamme* ; leurs modes, tant authentiques que plagaux, le prouvent inconteſtablement. Mais quoique le ſyſtème diatonique complet, repréſenté par l'heptacorde ou l'octacorde, ou en abrégé par la lyre de Mercure, fût pour eux, comme pour nous, compoſé de ſept notes, ils n'en étoient pas moins fondés, d'après leurs vues mélodiques, à conſidérer le tétracorde comme un ſyſtème entier, mais *relatif* & non *abſolu.* Le ſyſtème *abſolu* ſe compoſant de deux ſyſtèmes relatifs, ou moitiés ſemblables, ne pouvoit donc être vu dans un ſeul tétracorde, qui n'eſt que l'une de ſes moitiés.

C'eſt un tort réel que d'avoir abandonné les idées du ſyſtème tétracordal ; non-ſeulement il eſt la clef de la muſique des Anciens & du plain-chant, mais il eſt d'un uſage continuel dans notre muſique harmonique elle-même, où preſque tout marche & doit marcher par tétracorde ; tel, par exemple, que la poſition des bémols ou des dièſes dans l'enchaînement des modulations, ou dans le paſſage d'un genre à un autre, dans les imitations, &c. &c.

EXEMPLE PAR BÉMOLS.

Enchaînement des heptacordes. *Sol la ſi ut : ut re mi fa. Ut re mi fa : fa ſol la ſi♭. Fa ſol la ſi♭ : ſi♭ ut re mi♭. Si♭ ut re mi♭ : mi♭ fa ſol la♭. Mi♭ fa ſol la♭ : la♭ ſi♭ ut re♭. La♭ ſi♭ ut re♭ : re♭ mi♭ fa ſol♭. Re♭ mi♭ fa ſol♭ : ſol♭ la♭ ſi♭ ut♭.*

PAR DIÈSES.

Fa mi re ut : ut ſi la ſol. Ut ſi la ſol : ſol fa♯ mi re. Sol fa♯ mi re : re ut♯ ſi la. Re ut♯ ſi la : la ſol♯ fa♯ mi. La ſol♯ fa♯ mi : mi re♯ ut♯ ſi. Mi re♯ ut♯ ſi : ſi la♯ ſol♯ fa♯. Si la♯ ſol♯ fa♯ : fa♯ mi♯ re♯ ut♯. Fa♯ mi♯ re♯ ut♯ : ut♯ ſi♯ la♯ ſol♯.

Ce qui prouve que la trace des tétracordes eſt en quelque ſorte perdue, c'eſt que les modernes voient toujours des quintes où il faut voir des quartes, & des pentacordes où il faut voir des tétracordes. Ainſi, l'on dit que les dièſes ſe penſent de quinte en quinte, en montant, au lieu de dire de quarte en quarte en deſcendant. Cela revient au même, dira-t-on. Pas tout-à-fait ; car l'une de ces locutions rappelle l'idée du tétracorde qui explique pourquoi le nombre des dièſes ou des bémols augmente à chacun de ceux qu'on ajoute après les ſix premiers, au lieu que l'autre détourne l'eſprit, & éteint cette lumière qui nous guide dans la recherche des principes des Anciens,

Digitized by Google

& qui répand un jour utile ſur la muſique des modernes.

En voyant les Anciens pourvus de quatorze modes, on ſeroit tenté de nous croire des enfans déſhérités, nous, qui n'en avons que deux, le majeur & le mineur; mais on ceſſera de nous plaindre quand on ſaura que leurs quatorze modes mélodiques ſont renfermés dans notre ſeul mode majeur harmonique, & que nous avons de plus qu'eux deux modes dont ils étoient privés, du moins ſous bien des rapports. Les quatorze modes anciens n'étant que les combinaiſons des ſept notes *ut re mi fa ſol la ſi*, ou *ſi mi la re ſol ut fa*, formant ſept heptacordes & ſept octacordes différens, & ces mêmes combinaiſons entrant dans notre mode majeur harmonique, il eſt clair que nous avons de plus, dans ce ſeul mode, l'harmonie & les formes qu'elle imprime au mode.

Dans notre ſyſtême harmonique, quand nous nous tenons dans la grande route de la modulation, nous n'avons que deux repos de périodes, un ſur la tonique, & l'autre ſur la dominante; & notre tonique eſt toujours *ut*, & notre dominante *ſol*, ſi nous ſommes en majeur, & que nous n'ayons ni bémols ni dièſes à la clef. Les Anciens, au contraire, ſans dièſes ni bémols à la clef, avoient ſucceſſivement pour tonique & pour dominante l'une des ſept notes de la *gamme*, ce qui ne nous arrive à nous, que quand nous changeons de ton, en le tranſpoſant ou tranſportant ſur d'autres cordes. Ces modes anciens ne ſont pour nous que des lignes obliquales que nous ne ſuivons qu'en quittant la ligne directe, la grande route de notre mode harmonique. Ces ſentiers obliques, où nous ne marchons qu'accidentellement, ſont les lieux où nous allons chercher des nuances pour varier & enrichir la modulation.

Dans *ſi ut re mi fa ſol la*, où nous voyons *ut* pour tonique & *ſol* pour dominante, les Anciens voyoient *mi* & *ſi* comme formant ces deux notes principales.

Dans *la ſi ut re mi fa ſol*, où nous ne voyons également qu'*ut* & *ſol* pour tonique & dominante, ils regardoient *re* & *la* comme formant ces deux points cardinaux. Ainſi donc, ils avoient du mode d'autres idées que nous; & d'où vient cela? Nous l'avons déja dit: c'eſt qu'ayant un ſyſtême mélodique, ils n'avoient & ne pouvoient avoir que les idées & le ſentiment qui naiſſent de ce ſyſtême. Quelles ſont ces idées, quel eſt ce ſentiment? C'eſt ce que nous développerons au mot *Mode*.

(*M. De Momigny.*)

GAMME ou *Type diatonique de l'harmonie.*

Ce type eſt en *ut*, mode majeur, *ſol ſi re fa la : ſol mi ut.*

Dans l'harmonie les degrés ne ſont pas des ſecondes, comme dans la mélodie, mais des tierces majeures ou mineures; il y a donc un degré harmonique de *ſol* à *ſi*, un ſecond de *ſi* à *re*, un troiſième de *re* à *fa*, & un quatrième de *fa* à *la*. Ainſi, en quatre degrés harmoniques, on ſe trouve avoir atteint le ſommet du ſyſtême muſical ou de la voie mélodique *ſol la ſi ut re mi fa ſol la*. Ces quatre degrés peuvent ſe faire entendre ſéparément ou à la fois, & former quatre tierces ſucceſſives ou ſimultanées; c'eſt le *maximum* de l'harmonie que quatre tierces dans un ſeul & même accord, ſans ſuppoſition ou ſuperpoſition, & cela eſt naturel, puiſqu'en quatre degrés harmoniques on ſe trouve au faîte du ſyſtême. Ces quatre notes ſont auſſi les ſeules, plus leurs octaves, qui ſe faſſent bien entendre dans la réſonnance du corps ſonore; phénomène très-remarquable, invoqué diverſement en preuve à l'égard du ſyſtême muſical.

Il faut placer ici les notions nouvelles qui auroient trouvé leur place aux articles *Antécédent*, *Conſéquent* & *Cadence*, ſi, à l'époque où ils ont paru, nous avions été chargés de leur rédaction; car ces notions ſont néceſſaires à l'intelligence de tout ce que nous avons à dire ſur la *gamme* de l'harmonie, & nous ne pouvons différer à en donner connoiſſance ſans nous ôter les moyens d'expliquer complétement le mécaniſme de la langue muſicale.

On ſait qu'il eſt des cadences; mais ces cadences dont on veut parler, ce ſont les chutes ou terminaiſons de période. On ignore que le diſcours muſical n'eſt d'un bout à l'autre qu'une ſuite de cadences plus ou moins heureuſement enchaînées. Par analogie, nous avons appelé chacune de ces cadences *propoſition muſicale*. Ces propoſitions muſicales ſont compoſées chacune d'un antécédent & d'un conſéquent, ou, en d'autres termes, d'un *levé* & d'un *frappé*. L'*antécédent*, ou *levé*, eſt le premier membre de la propoſition; le *conſéquent*, ou le *frappé*, en eſt le ſecond membre.

Dans le type de l'harmonie *ſol ſi re fa la : ſol mi ut*, conſidéré comme une cadence harmonique, il y a deux accords *ſol ſi re fa la* & *ſol mi ut*; le premier eſt l'antécédent du ſecond, & le ſecond eſt le conſéquent du premier; *ſol ſi re fa la* eſt donc un *levé*, *ſol mi ut* un *frappé*.

Comme le type de la mélodie eſt la ſucceſſion élémentaire des deux tétracordes dont ſe compoſent le ton, & dont les notes cadencent entr'elles, de deux en deux, formant ainſi, à notre volonté, & même contre notre volonté, des levés & des frappés alternatifs, ainſi le type de l'harmonie eſt la cadence quintuple *ſol ſi re fa la : ſol mi ut.*

Les deux accords du type de l'harmonie doivent être enviſagés dans chacune des notes qui les compoſent: l'antécédent *ſol ſi re fa la* dans ſes cinq notes, & *ſol mi ut* dans ſes trois *ut, mi ſol*, qui répondent aux cinq antécédens. Il faut donc voir cinq parties ou individus différens dans *ſol ſi re fa la*, dont chacun a ſon conſéquent dans *ſol mi ut*. Comment cela ſe peut-il? Le voici:

La a pour conſéquent *ſol.*
Fa a pour conſéquent *mi.*
Re a pour conſéquent *mi.*
Si a pont conſéquent *ut.*
Sol a pour conſequent *ut.*

Antécédent conſéquent.

Ainſi, le *mi* du conſéquent ſonne dans deux parties, ou ſonne pour deux; il en eſt de même d'*ut.* Dans les inſtrumens *collectifs*, comme le piano ou la harpe, une même touche ou corde devient la ſuite, le conſéquent de deux & même quelquefois de trois antécédens différens.

Le diſcours muſical n'eſt donc qu'une ſuite alternative d'antécédens & de conſéquens.

La muſique à pluſieurs parties n'eſt que l'enſemble de deux, trois, quatre ou cinq mélodies, ou en plus grand nombre, qui s'accordent, ſe ſubordonnent entr'elles au point de ne former qu'un ſeul & même tout. Chaque partie eſt une mélodie, un diſcours qui doit être ſuivi dans tous ſes points. Cela ne veut pas dire que chaque partie doive être compoſée d'un chant auſſi heureux que le chant ou diſcours principal, mais qu'il doit être formé d'après les mêmes règles, & qu'on y doit procéder de l'*antécédent* au *conſéquent*, comme dans la mélodie ſupérieure que les acceſſoires ſont deſtinées à faire valoir, en en renforçant l'expreſſion & expliquant le ſens. Par cela ſeul qu'une note eſt le levé d'une cadence, elle eſt un *antécédent;* ſon *conſéquent* le plus naturel eſt la note au-deſſous; elle devient ſon conſéquent à elle-même, en ſe répétant. Quelquefois auſſi le *conſéquent* eſt pluſieurs degrés plus haut ou plus bas que l'*antécédent;* c'eſt ainſi que *ſol* dans *ſol ſi re fa la*, a pour conſéquent *ut* qui eſt à la quarte au-deſſus; on pourroit lui donner *ſol* pour cadence. Le ſaut *ſol ut* fait ſous-entendre *ſol la ſi ut*, ou *ſol ſi ut.* Un ſaut dans une partie quelconque eſt donc toujours une ſorte d'ellipſe, une manière abrégée de s'exprimer, & le compoſiteur doit écrire la muſique de manière que, s'il plaît à l'exécutant de reſtituer ce que l'ellipſe retranche, il puiſſe le faire ſans qu'il en réſulte une faute d'harmonie.

Il faut diſtinguer les temps de la meſure d'avec le *levé* & le *frappé* de chaque cadence. *Les temps de la meſure ſont égaux* dans toute l'étendue d'un même morceau; mais *la durée des temps des cadences varient ſelon l'eſpèce des notes qui les compoſent.*

Une note, ou deux au plus forment un antécédent ou un conſéquent.

Deux notes, ou trois au plus, quelles que ſoient leur eſpèce ou leurs eſpèces, forment une cadence.

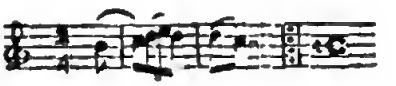
D'après ce principe, un levé ou un frappé de cadence ne peut jamais être compoſé que d'une ou de deux notes, ſoit ronde, ſoit blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche, quadruple-croche ou quintuple-croche; ainſi le veut la nature. Quelquefois même quatre rondes liées enſemble, & formant une tenue, ne ſont qu'un antécédent, un ſeul levé de cadence, un ſeul individu qui a ſon conſéquent de même étendue, ou d'une durée moindre, ſelon le cas.

Le cadencé eſt binaire ou ternaire; dans le cadencé binaire, chaque cadence n'a que deux notes; mais ſi la cadence finale eſt féminine, alors ſon conſéquent eſt compoſé de deux notes au lieu d'une ſeule.

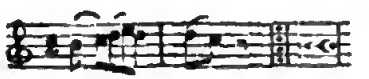
Cadences binaires.....

Cadence féminine.

Même exemple, mais écrit différemment.....



Autre manière de l'écrire.....

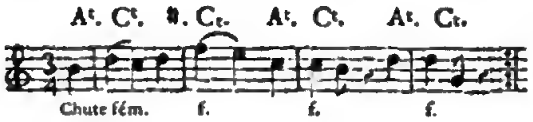


La cadence ternaire peut être compoſée de deux notes ſeulement, l'une une fois plus longue que l'autre.

Cadences ternaires à deux notes....

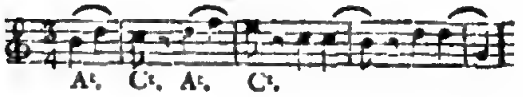
La cadence ternaire a trois notes, ſi elles ſont d'égale valeur ou frappent à diſtance égale.

Cadences ternaires à trois notes frappant à diſtances égales. . . . . .



Dès qu'il y a deux notes au conſéquent ou frappé, la chute eſt féminine. Quand le levé de la cadence ternaire a deux notes & le frappé une ſeule, la chute eſt maſculine.

Chutes maſculines. . . . . .



Cadences binaires dans la meſure à trois temps.

Cadences ternaires dans la meſure à deux temps, & à chute maſculine.

Toute note ou tout accord a la faculté de devenir antécédent ou conſéquent. Ce qui rend une note ou un accord *levé* ou *frappé* de cadence, c'eſt la place qu'occupe cette note ou cet accord dans la phraſe muſicale, lorſque cette phraſe eſt meſurée comme elle doit l'être. C'eſt l'harmonie ſurtout qui fait bien comprendre qu'il y a ſept cordes diatoniques dans chaque ton ou *gamme*, par la faculté qu'elle poſſède de les faire entendre toutes dans une ſeule & même cadence :

Si re fa la : ut mi ſol.

Dans l'antécédent *ſi re fa la*, *ſi* & *re* appartiennent au tétracorde *ſi ut re mi*, *fa* & *la* au tétracorde *mi fa ſol la*.

Dans le conſéquent de la cadence *ut mi ſol*, *ut* & *mi* appartiennent au premier tétracorde *ſi ut re mi*, & *mi ſol* au tétracorde *mi fa ſol la*. Ainſi les deux tétracordes concèdent chacun pour la moitié au levé & au frappé de cette cadence harmonique.

En entendant cette ſeule cadence, on voit s'évanouir la fauſſe idée de circonſcrire le domaine du ton dans un ſeul tétracorde; idée que Rameau lui-même avoit cependant fini par adopter, dans un moment où, reconnoiſſant le ſubterfuge de ſon accord de *double emploi*, il ſongeoit à y renoncer. Voici comme il s'exprime dans le *Mercure de juin* 1761, page 152.

« On ſera peut-être ſurpris de me voir fonder » d'abord le mode ſur deux quintes, lorſque portant » mes vues plus loin, je ne fonde ce mode que ſur » une ſeule quinte.

» Que ne m'en a-t-il pas coûté pour entretenir un » même mode dans les huit ſons diatoniques, malgré » l'heureuſe découverte du double emploi, & pour » pouvoir conſerver du moins le ſentiment d'un » même mode en pareil cas! Reconnoiſſant de plus » en plus les droits du tétracorde dans les ſeules ca- » dences qui conſtituent le mode, mes yeux ſe ſont » enfin ouverts. »

Il eſt inutile de faire remarquer que, dans ce paragraphe, Rameau appelle mode ce qu'il faut nommer ton, *gamme*, échelle diatonique, ou domaine du ton; cela ſe fait comprendre aux moins attentifs.

Voilà donc Rameau qui ne veut plus reconnoître le ton d'UT que dans le tétracorde *ſi ut re mi* dont *ſol ut ſol ut* la baſſe fondamentale eſt deux fois *ſol ut*. Le ſecond tétracorde eſt retranché du ton, & *mi fa ſol la*, *ut fa ut fa* dont la baſſe fondamentale eſt *ut fa*, eſt déclaré être en *fa*. D'après cette déciſion, voilà *le ton dans deux tons*.

Hé bien, cette opinion n'eſt pas ſeulement celle de Rameau, mais celle auſſi de Jamard, de Framery & de l'abbé Feyton, &c. Par quel raiſonnement ont-ils été conduits à conclure une choſe auſſi abſurde?

Le voici ; ils ont dit :

Le tétracorde *mi fa ſol la* eſt égal au tétracorde *ſi ut re mi*, puiſque le premier a pour baſſe fondamentale *ut fa*, *ut fa*, comme le ſecond *ſol ut*, *ſol ut*. Or, le tétracorde *ſi ut re mi* eſt en *ut*, comme le prouve la cadence parfaite *ſol ut* ; donc *mi fa ſol la* eſt en *fa*. Rien ne paroît plus certain que ce dilemme, & il le ſeroit en effet, ſi on n'y confondoit pas des choſes très-diſtinctes. Quand *ſi ut re mi* eſt le premier tétracorde de l'hepracorde *ſi ut re mi fa ſol la*, & quand *mi fa ſol la* eſt le premier tétracorde de l'heptacorde *mi fa ſol la ſi ut re*, la parité entre ces deux tétracordes étant inconteſtable, puiſque l'un eſt le premier tétracorde en *fa* comme l'autre l'eſt dans le ton d'*ut*, & ces deux *gammes* étant auſſi parfaitement égales entr'elles, ce que l'on conclut alors de l'un de ces deux tétracordes, on eſt également en droit de le conclure de l'autre ; mais, au contraire, quand *mi fa ſol la* n'eſt point le premier tétracorde de la *gamme* de *fa*, mais le ſecond tétracorde de la *gamme* d'*ut* majeur, tous les rapports étant changés, & la parité détruite, conclure de l'un à l'autre, c'eſt ſe méprendre abſolument.

Si nous reconnoiſſons l'exiſtence réelle de ſept cordes diatoniques, c'eſt que la nature nous a rendus aptes à les ſentir toutes ſept comme coexiſtantes dans la même *gamme*, dans le même ſyſtême, dans le même ton.

Il y a toujours eu ſept cordes diatoniques depuis qu'il y a des hommes, car c'eſt une ſuite naturelle de notre organiſation ; & quand on dit que tel Grec a ajouté une corde au ſyſtême, cela ne ſignifie pas qu'il ait étendu le ſyſtême & le genre diatonique ; car pour cela il faudroit pouvoir nous organiſer autrement que nous ne ſommes ; mais cela veut dire ſeulement que telle corde de ce genre, qui n'avoit pas encore été placée ſur cet inſtrument, y a été adaptée ; comme on a ajouté de nos jours une ſixième corde, un *mi* grave à la guitarre, qui n'en avoit que cinq.

Dans le temps que la muſique étoit inſéparable de la religion & du gouvernement, on regardoit, avec raiſon, toute innovation dans quelque partie de cet art que ce fût, comme une choſe infiniment grave ; car c'étoit, en quelque ſorte, toucher aux fondemens de l'Etat, que de toucher à la muſique conſacrée à la célébration de ſon culte & à la promulgation de ſes lois. Mais depuis que la muſique eſt devenue un art particulier que chacun profeſſe à ſa guiſe, on innove ſans que cela tire à conſéquence ; & s'il y a encore quelque autorité d'exercée, ce n'eſt plus guère que ſur le plain-chant, que chaque évêque peut faire modifier, dans ſon diocèſe, ſelon ſes lumières & ſon goût.

Ce n'eſt donc pas depuis que chaque note a ſon nom, qu'il y en a ſept ; car il n'y avoit pas moins ſept notes avant l'invention de ces ſept noms, que depuis qu'on a imaginé de les déſigner par *ſi mi la re ſol ut fa*, ou par *ut re mi fa ſol la ſi*.

Quand on nommoit ſucceſſivement les deux tétracordes, avec les mots *té ta thè tho*, on voyoit mal-à-propos alors le ſyſtême complet dans un tétracorde, au lieu de n'y voir que la moitié de ce ſyſtême. De cette indigence de ſignes, il réſultoit naturellement la fauſſe idée qu'un ſecond tétracorde étoit un ſecond ſyſtême pareil en tout au premier ; & l'on croyoit être fidèle au précepte de ne point multiplier les êtres ſans néceſſité, en répétant ainſi ces mots ; tandis qu'on ne faiſoit réellement, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, que couvrir ſucceſſivement de la même enveloppe les deux moitiés du même corps. En effet, dire qu'un tétracorde eſt un ſyſtême, & que les deux tétracordes ſont deux ſyſtêmes, c'eſt comme ſi l'on diſoit qu'un côté du viſage eſt un viſage, & l'autre côté un ſecond viſage ; ou qu'un homme, compoſé de ſes deux moitiés réunies, eſt deux hommes.

Dès qu'on a bien ſenti qu'il y avoit deux tétracordes dans une ſeule & même *gamme*, on a dû, pour éviter la confuſion, déſigner par ſept noms les ſept différentes notes qui les compoſent, afin de ne plus nommer le côté gauche comme le côté droit, & de ne plus donner de la parité à deux choſes qui, quoique reſſemblantes, ne ſont pas deux tous pareils, mais les deux moitiés ſemblables d'un même tout.

Que l'on répète les mêmes noms d'octave en octave, voilà ce qui s'appelle appliquer avec juſteſſe le principe très ſage de ne point multiplier les êtres ſans néceſſité, parce qu'en effet les octaves n'étant que les répétitions du même ſyſtême, ſoit au grave, ſoit à l'aigu, on doit conſéquemment y répéter les mêmes noms, pour ſignaler ces répétitions & pour ſimplifier la ſcience.

Pour conſidérer mélodiquement le ton dans toute ſon étendue diatonique, il ne faut pas ſeulement le voir dans l'heptacorde *ſal la ſi ut re mi fa*, ou *ut re mi fa ſol la ſi*, ou *ſi ut re mi fa ſol la*, mais dans la ſérie complète des ſept tétracordes aſcendans & conjoints *ſi ut re mi*, *mi fa ſal la*, *la ſi ut re*, *re mi fa ſal*, *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*, FA SOL LA SI ; ou, ce qui revient au même, dans la ſérie des ſept tétracordes diatoniques deſcendans, *fa mi re ut*, *ut ſi la ſol*, *ſal fa mi re*, *re ut ſi la*, *la ſol fa mi*, *mi re ut ſi*, SI LA SOL FA.

On voit par cette ſérie, que le ſyſtême des tétracordes n'en comporte que ſept, comme il n'y a que ſept notes, c'eſt-à-dire, ſept cordes diatoniques ; & ce qui fait qu'il n'y a que ſept tétracordes diatoniques dans chaque ton, c'eſt que le ſeptième rattache la fin au commencement ; en ſorte que cela forme un cercle dans lequel on tourne, & d'où l'on ne ſort qu'avec la clef d'un autre cercle ou ton. Si la fin n'étoit pas rattachée ainſi au commencement par le faux tétracorde *fa ſol la ſi*, quand la ſuc-

Digitized by Google

ceſſion eſt aſcendante ou *ſi la ſol fa*, quand elle eſt priſe en deſcendant, les tétracordes formeroient une chaîne qui pourroit ſe continuer indéfiniment, comme lorſqu'on paſſe d'un ton dans un autre.

Exemple en montant, ou allant du grave à l'aigu.

Si ut re mi, mi fa ſol la, la ſi ut re, re mi fa ſol, ſol la ſi ut, ut re mi fa, fa ſol la ſi♭, ſi♭ ut re mi♭, mi♭ fa ſol la♭, la♭ ſi♭ ut re♭, re♭ mi♭ fa ſol♭, ſol♭ la♭ ſi♭ ut♭, ut♭ re♭ mi♭ fa♭, fa♭ ſol♭ la♭ ſi♭♭, ſi♭♭ ut♭ re♭ mi♭♭, mi♭♭ fa♭ ſol♭ la♭♭, la♭♭ ſi♭♭ ut♭ re♭♭, re♭♭ mi♭♭ fa♭ ſol♭♭, ſol♭♭ la♭♭ ſi♭♭ ut♭♭, ut♭♭ re♭♭ mi♭♭ fa♭♭, fa♭♭ ſol♭♭ la♭♭ ſi♭♭♭, &c. &c.

Exemple en allant de l'aigu au grave.

Fa mi re ut, ut ſi la ſol, ſol fa mi re, re ut ſi la, la ſol fa mi, mi re ut ſi, ſi la ſol fa♯, fa♯ mi ré ut♯, ut♯ ſi la ſol♯, ſol♯ fa♯ mi ré♯, ré♯ ut♯ ſi la♯, la♯ ſol♯ fa♯ mi♯, mi♯ re♯ ut♯ ſi♯, ſi♯ la♯ ſol♯ fa×, fa× mi♯ re♯ ut×, ut× ſi♯ la♯ ſol×, ſol× fa×, mi♯ re×, re× ut× ſi♯ la×, la× ſol× fa× mi×, mi× re× ut× ſi×, ſi× la× ſol× fa♯♯, &c. &c.

En jetant un coup d'œil attentif ſur ces deux exemples, on verra que ſi le premier bémol ſe poſe ſur *ſi♭*, ou plutôt eſt appliqué à *ſi*, c'eſt que, pour avoir une ſucceſſion de tétracordes aſcendans juſtes, il faut baiſſer le *ſi* du ſeptième tétracorde *fa ſol la ſi*, ſans quoi il formeroit trois tons pleins conſécutifs *fa ſol*, *ſol la* & *la ſi*. Ce *ſi*, baiſſé d'un demi-ton, oblige à baiſſer le *mi* du tétracorde ſuivant, qui formeroit auſſi le troiſième ton plein *ſi♭ ut re mi*; ce *mi* du huitième tétracorde, étant baiſſé, force à baiſſer le *la* du neuvième, & ainſi de ſuite. C'eſt là ce qui fait que les bémols ſe poſent de quarte en quarte, ou de tétracorde en tétracorde en montant; & les dièſes, de tétracorde en tétracorde en deſcendant.

Si mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭ ut♭ fa♭, ſi♭♭ mi♭♭ la♭♭ re♭♭ ſol♭♭ ut♭♭ fa♭♭, &c.

Fa ut ſol ré la mi ſi fa♯ ut♯ ſol♯ re♯ la♯ mi♯ ſi♯, fa× ut× ſol× re× la×, mi× ſi×, &c.

Le ton d'*ut* s'établit par le *tétracorde ſenſible*, *fa ſol la ſi*. Remarquez bien qu'il n'y a point de note ſenſible, comme on le dit vulgairement, mais qu'il y a un tétracorde ſenſible, *fa ſol la ſi*; il eſt ſenſible, parce qu'étant le ſeul de ſon eſpèce dans le ton d'*ut*, & n'exiſtant diatoniquement que dans ce ſeul ton, l'entendre ou le voir, c'eſt voir le ton d'*ut*. Il n'y a point de note ſenſible, parce qu'une ſeule note ne peut faire ſentir ni établir un ton; il en faut deux pour remplir cet objet, & ces deux notes ſont la première & la dernière de la série *ſi mi la re ſol ut fa*, & par conſéquent *ſi* & *fa*. Ainſi donc il y a une quarte ſenſible, & c'eſt en *ut* le triton *ſi*, ou une quinte *fa* ſenſible, & c'eſt la fauſſe quinte *ſi*. Aucunes des ſix autres notes, priſes deux à deux, ne peuvent former enſemble cet intervalle de triton ou de fauſſe quinte, qu'en ſortant du ton d'*ut*, ou en paſſant dans le chromatique.

Le demi-ton *ſi ut*, pris iſolément, n'eſt donc point ſenſible, pas plus que le demi-ton *mi fa*; mais ce ſont ces deux demi-tons réunis qui déterminent le ton & le rendent ſenſible *ſi ut*, *fa mi*, ce ſont ces deux demi-tons qui forment l'union des deux tétracordes, & qui empêchent qu'ils ne ſoient dans deux tons différens. Sans ce lien ſi aimable des deux tétracordes, il n'y auroit pas ſept notes dans un ton, il n'y en auroit que quatre.

Dans ce mariage des deux tétracordes, ſe trouve encore la preuve que la vraie *gamme* eſt *ſol la ſi ut*: *ut re mi fa*, ou plutôt UT *ſi la* SOL, SOL *la ſi* UT: UT *re mi* FA, FA *mi re* UT.

Cette preuve ſe trouve encore dans les trois accords parfaits majeurs *ſol ſi re*, *ut mi ſol* & *fa la ut*, qui forment les trois repos principaux du mode majeur.

La note tonique eſt celle qui donne ſon nom au ton. En *ut* c'eſt donc *ut* qui eſt la tonique, & la tonique eſt la principale des principales, comme ſon accord parfait, le repos des repos.

Comme repos, après la tonique, vient la dominante, puis la quatrième note. Les trois notes principales ſont donc *ut*, *ſol* & *fa*, & les trois repos principaux, *ut mi ſol*, *ſol ſi re* & *fa la ut*.

Nous répéterons encore que, pour que les trois notes principales ſoient à leur place dans la *gamme*, il faut que la tonique ſoit au centre, la dominante & la quatrième note à égale diſtance de leur chef; car on ne doit pas compter juſqu'à ſept, ainſi que la *gamme ut re mi fa ſol la ſi* nous en a donné l'habitude, mais juſqu'à quatre ſeulement, tant au grave qu'à l'aigu, & en partant de la tonique en montant comme en deſcendant.

SOL *la ſi* UT *re mi* FA.
4 3 2 1 2 3 4

Pourquoi ne pas compter juſqu'à ſept tout bonnement & comme tout le monde? Par la raiſon que la *gamme* eſt la réunion de deux moitiés, dont la tonique appartenant à chacune de ces deux moitiés,

eſt inconteſtablement le point du milieu, celui enfin qui unit l'un à l'autre les deux tétracordes *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*. Aſſembler les deux tétracordes autrement que par la note qui leur eſt commune, c'eſt réunir les deux moitiés d'une choſe par les extrémités extérieures & oppoſées, c'eſt mettre au centre les deux points oppoſés de la circonférence d'un cercle.

Il eſt fâcheux que je ſois obligé de m'exprimer toujours d'après l'échelle mal-à-propos établie, car c'eſt ainſi qu'il faut concevoir l'arrangement ſymétrique du ton pour avoir des idées juſtes ſur cet important objet. Un ſeul coup d'œil attentif ſur la *gamme* ci-deſſus, en apprend plus qu'une longue étude ſur la prétendue *gamme ut re mi fa ſol la ſi ut*, qui n'eſt, ainſi que nous l'avons déjà dit, que le rempliſſage graduel & diatonique de l'octave UT *ut*, mais non le type, le tableau primitif de la vraie *gamme*, du vrai ſyſtême muſical.

Il n'eſt donc pas vrai que la *gamme* ſoit dans deux *gammes*, qu'un ton ſoit dans deux tons, comme le prétendent *Rameau*, *Feytou*, *Framery* & autres théoriciens ou praticiens. C'eſt pour avoir trop imparfaitement connu le domaine du ton, que ces ſavans, & beaucoup d'autres, ont cru voir l'unité de ton ſe détruire dans la *gamme*, dont la deſtination ſpéciale eſt d'établir cette unité. Qu'eſt-ce qui a fait imaginer à Rameau ſon accord de *double emploi*? l'ignorance de l'étendue du domaine du ton. Au lieu de faire en entier le tour de ce domaine avant de poſer les règles de la *baſe fondamentale*, il s'aventure à circonſcrire les mouvemens de cette baſe, lorſqu'il eſt à peine à mi-chemin. Je dis *baſe*, car ce n'eſt point une baſſe, mais la baſe de chaque accord qui n'eſt point renverſé. Voyant la baſe fondamentale procéder par degrés disjoints dans les cadences *ſol ſi re — ut mi ſol*, *ut mi ſol — ſol ſi re*, *ut mi ſol — fa la ut*, *re fa la ut — ſol ſi re*, *ut mi ſol — la ut mi*, Rameau dit que cette baſe doit toujours marcher ainſi, hors dans la cadence rompue *ſol ſi re fa — la ut mi*. Cependant voyant enſuite l'accord *re fa la ut* faire ſa réſolution ſur *ut mi ſol*, il eſt fâché d'avoir dit que la baſe ne pouvoit deſcendre d'un degré; & dans ce cas, au lieu de ſe rétracter tout ſimplement, il cherche un moyen évaſif; & voici comme il ſe tire de ce mauvais pas: il dit que quand l'accord *re fa la ut* a pour ſuite *ſol ſi re*, c'eſt bien le *re* qui eſt fondamental; mais qu'au contraire, quand la réſolution ſe fait ſur *ut mi ſol*, l'accord *re fa la ut* n'eſt plus alors l'accord *re fa la ut*, mais *fa la ut*, auquel on ajoute la ſixte *re*, & que la baſe fondamentale eſt *fa ut* & non *re ut*.—Eh! pourquoi cela? — Parce qu'autrement la baſe fondamentale procéderoit par degrés conjoints en deſcendant. — Quel mal y auroit-il qu'il en fût ainſi? — Cela enfreindroit la règle établie par Rameau. — D'après quel principe a-t-il établi cette règle? — D'après l'idée que cette baſe ne devoit avoir que des mouvemens conſonnans de tierce, quarte, quinte & ſixte. — Mais cette idée eſt une viſion de Rameau que la cadence rompue fait évanouir, puiſque dans cette cadence la baſe monte d'un ton. — Oui, mais c'eſt une exception. — Les principes n'en doivent jamais admettre, & c'eſt pour s'en être permis que Rameau & d'Alembert ont dit tant de choſes qui répugnent à la ſaine logique.

Il eſt tout ſimple que dans les cadences à la tierce, à la quarte, à la quinte & à la ſixte, la baſe fondamentale procède par degrés disjoints; car il faut bien de toute néceſſité qu'il en ſoit ainſi; mais dans les cadences à la ſeconde, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, il eſt impoſſible, au contraire, qu'elle ne marche pas par degrés conjoints. Le mouvement disjoint de ces premières cadences, & le mouvement conjoint des deux autres, ſont également néceſſaires & également dans la nature de ces cadences, puiſque c'eſt là ce qui fait qu'il y a des cadences à tous les degrés.

Quelle penſée occupoit donc *Rameau* quand il a cherché à nier cette vérité? Il croyoit qu'une *baſe fondamentale* ne pouvoit, *en conſcience*, ſe permettre de procéder par ſeconde; car cette marche étant celle qui eſt preſcrite à toute note qui diſſonne, c'étoit s'aſſimiler à la diſſonnance que d'en ſuivre le mouvement. Ainſi, c'eſt par vénération pour la baſſe fondamentale, qu'il vouloit la faire marcher par degrés disjoints; mais il n'a pas pris garde que ſi les degrés conjoints dans un même accord font un effet diſſonnant, il n'en eſt pas de même dans le paſſage d'un accord à l'autre; car cette marche, au contraire, eſt très-agréable. Ainſi Rameau fait une fauſſe application d'un principe, en confondant l'harmonie avec la mélodie. Qu'eſt-ce que le paſſage d'un accord à l'autre? (Prenez garde que c'eſt une queſtion nouvelle que je fais ici.) Ce paſſage eſt de la mélodie & non pas de l'harmonie. Oui, chaque accord d'une cadence eſt de l'harmonie, puiſqu'un accord eſt l'enſemble de pluſieurs ſons qui s'accordent, mais leur ſucceſſion eſt de la mélodie; car deux accords ne peuvent ſe faire entendre à la fois, mais l'un après l'autre; ils ne ſont donc pas ſimultanées, mais ſucceſſifs; or, tout ce qui ne peut être que ſucceſſif en muſique, eſt néceſſairement de la mélodie; donc Rameau, à ſon inſu, appliquoit à la mélodie ce qui ne doit s'appliquer qu'à l'harmonie.

Que fait Rameau par amour pour la règle fauſſe qu'il a établie, ou par reſpect pour la baſſe fondamentale, quand il s'apperçoit qu'après la ſeptième diminuée *ſi ♮ re fa la ♭*, il eſt obligé de monter d'un demi-ton ſur *ut mi ♭ ſol*, ſans que cette cadence ſoit rompue? Il imagine de dire que l'accord *ſi ♮ re fa la ♭* n'eſt pas l'accord *ſi ♮ re fa la ♭*, mais l'accord *ſol ſi re fa* qui emprunte le *la ♭*. Et vous ceux à qui il a oſé dire une telle abſurdité n'ont pas éclaté de rire? — Non; ils ont cru à cet *emprunt* comme à ſon accord de *ſixte ajoutée*. Une fois que l'on a ouvert la porte à une ſuppoſition gratuite, on n'eſt

plus

plus en droit de la refuſer à aucune. Voilà un accord qui emprunte une note d'un autre ; mais au moyen d'un expédient ſemblable, tout accord renverſé ſera réputé direct & fondamental, & tout accord direct pourra être regardé comme renverſé. Dans combien d'erreurs plonge l'oubli des vrais principes, & l'admiſſion d'un principe faux !

Si c'eſt comme ayant un double emploi que l'accord *re fa la ut* a deux manières d'être fondamental, cette prérogative doit être le partage de tous les accords; car il n'en eſt pas un qui n'ait un double emploi.

Tout accord diatonique a *ſept emplois différens*, car *ſol ſi re fa* ne ſe ſauve pas ſeulement par *ut mi ſol* ou ſes dérivés, mais par *re fa la*, *mi ſol ſi*, *fa la ut*, *ſol ſi re*, *la ut mi*, & par *ſi re fa*. Ce ſont là les ſept manières diatoniques de faire ſuite à cet accord, & il en eſt de même de tous les autres, ſoit conſonnans, ſoit diſſonnans; & ce ſont tous ces divers cas de chacun des accords qui étendent prodigieuſement le domaine du ton; domaine que moi ſeul j'ai parcouru en entier, & que j'ai fait connoître dans mon *Cours de compoſition*.

Quand l'accord *ſol ſi re fa* ſe ſauve par *la ut fa*, renverſement de *fa la ut*, la baſſe fondamentale deſcend bien d'un ton & d'un degré. Dira-t-on qu'alors *ſol ſi re fa* n'eſt plus *ſol ſi re fa*, mais *ſi re fa ſol ?* Remarquez bien que dans ce cas on ne trouve point un accord parfait majeur *fa la ut*, qui a quelque choſe qui peut en impoſer aux eſprits inattentifs, mais l'accord de tierce & fauſſe quinte *ſi re fa*, que Rameau ne regardoit point comme fondamental. Si le ſubterfuge du double emploi lui étoit appliqué, il s'enſuivroit que la fauſſe quinte *fa* ſeroit traitée en conſonnance, puiſqu'elle ne ſe ſauveroit pas, que la ſixte *ſol* ſeroit traitée en diſſonnance, & que la baſſe fondamentale, contre la règle, deſcendroit d'un triton, *ſi fa*. Tant de contradictions doivent néceſſairement faire ouvrir les yeux aux moins clairvoyans, & leur prouver que le ſyſtême de la baſſe fondamentale eſt faux, hors dans cette ſeule propoſition : *Tout accord qui s'offre dans l'ordre générateur ne préſente que des tierces conſécutives ;* & cette ſeule vérité, le *double emploi* & l'*accord d'emprunt* tendent évidemment à la détruire. — Quoi ! la *ſalvation* ou *réſolution*, la *liaiſon* & la *préparation* ſont des choſes fauſſes? — Oui, dans la manière dont l'entend Rameau, & comme l'entendent en général tous ceux qui ont écrit ſur la muſique ; c'eſt ce qui ſera prouvé dans les articles *Harmonie*, *Muſique*, *Préparation*, *Réſolution*, *Salvation* & *Liaiſon*. (*M De Momigny.*)

GAMME MINEURE. (Voyez *Modes* & *Genre.*)

GAMME CHROMATIQUE. (V. *Genre chromatique.*)

GAMME ENHARMONIQUE. (Voyez *Genre enharmonique.*)

GAVOTTE *ſ. f.* Sorte de danſe dont l'air eſt à deux temps, & ſe coupe en deux repriſes, dont chacune commence avec le ſecond temps & finit ſur le premier. Le mouvement de la *gavotte* eſt ordinairement gracieux, ſouvent gai, quelquefois auſſi tendre & lent. Elle marque ſes phraſes & ſes repos de deux en deux meſures. (*J. J. Rouſſeau.*)

GAVOTTE. On trouve quelquefois, dans les anciennes ſonates, *temps de gavotte ;* ce qui ſignifie qu'il faut ſeulement ſuivre le mouvement ordinaire des *gavottes*, ſans que le morceau ſoit aſſujetti au nombre de meſures & aux autres lois impoſées à cette eſpèce d'air. (*M. Framery.*)

GÉNÉRATION *des intervalles de Pythagore.* Tous les intervalles rapportés dans ce vocabulaire, & dont les rapports des ſons qui les forment ſont commenſurables, ont été calculés par Pythagore. Ces intervalles ont entr'eux une liaiſon & une ſubordination réciproque. Ils ſont tous donnés par une loi, & cette loi elle-même eſt donnée par l'expérience & la théorie.

On ſait qu'une corde ſonore quelconque 1, donne l'uniſſon de ſes premières aliquottes de longueur, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c.; que les ſons de ces aliquottes vont toujours en s'affoibliſſant, & que ceux des aliquottes ſuivantes $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., ſont à peine appréciables à l'oreille la plus délicate. On ſait encore que les ſons des aliquottes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, & en général les ſons des cordes dont les longueurs, toutes choſes égales d'ailleurs, ſont entr'elles :: 1 : 2, ou même :: 1 : 2^m, ſe reſſemblent tellement, qu'on peut les prendre l'un pour l'autre, & qu'étant entendus enſemble, ils ſe confondent preſque. C'eſt pourquoi les ſons des cordes 1 $\frac{1}{2}$. $\frac{1}{4}$, ſont ceſſés n'en faire qu'un. Reſtent donc les aliquottes $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ ou les ſons 3 & 5, leſquels, comparés au ſon 1, donnent les intervalles log. 3 & log. 5. (Voyez *Logarithmes.*) Mais les ſons 3 & 5 étant plus grands que le ſon 2, qui ſert naturellement de limite aux intervalles, il convient de renfermer tous les ſons entre les limites 1 & 2. Or, on peut ramener les ſons 3 & 5 dans ces bornes, en diviſant le premier par 2, le ſecond par 2^2, ce qui eſt permis. (Voyez *Valeur des tons.*) Les ſons 3 & 5 deviendront de cette manière, $\frac{3}{2}$ & $\frac{5}{4}$: & le ſecond ſe trouvant, par la diviſion, plus rapproché du ſon 1, que n'en eſt le ſecond, par ſa diviſion, la ſérie naturelle de ces trois ſons ſera 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$. Comparant les ſons $\frac{5}{4}$ & $\frac{3}{2}$ au ſon fondamental 1, on aura les intervalles log. $\frac{5}{4}$, & log. $\frac{3}{2}$, qui donnent le *diton* & le *diapente* des Grecs, c'eſt-à-dire, la *tierce majeure* & la *quinte*. Or, log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{6}{5}$. C'eſt l'*hémiaiton* des Grecs, c'eſt-à-dire, la *tierce mineure*.

Le ſon 1, comparé au ſon 2, donne l'intervalle log. 2. C'eſt le *diapaſon* des Grecs ou l'*octave*, ou log. 2 — log. $\frac{3}{2}$ = log. $\frac{4}{3}$; c'eſt le *diateſſaron* ou la *quarte*. Log. 2 — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{8}{5}$; c'eſt l'*hémihéxacordon* ou la *ſixte mineure*. & log. 2 — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{5}{3}$; c'eſt l'*héxacordon* ou la *ſixte majeure*.

Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{4}{3}$ = log. $\frac{9}{8}$; c'eſt le *ton majeur*,

ou la *ſeconde majeure*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{10}{9}$; c'eſt le *ton mineur*, qu'on appelle encore *ſeconde majeure*. Log. 2 — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{16}{9}$; c'eſt l'*hémi-heptacordon*, ou la *ſeptième mineure*. Log. 2 — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{9}{5}$, qu'on nomme encore ſeptième mineure.

Log. $\frac{4}{3}$ — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{16}{15}$; c'eſt le *ſémi-ton majeur* ou *diatonique*, qu'on appelle auſſi *ſeconde mineure*, & log. 2 — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{15}{8}$; c'eſt l'*heptacordon* ou la *ſeptième majeure*.

Log. $\frac{5}{4}$ — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{25}{24}$; c'eſt le *ſémi-ton mineur* ou *chromatique*, ou le *dieſe ordinaire*, lequel ſe nomme auſſi *chromatique*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{135}{128}$; c'eſt le *ſémi-ton moyen*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{27}{25}$; c'eſt le *ſémi-ton maxime*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{125}$; c'eſt le *ſémi-ton minime* ou le *quart de ton enharmonique mineur*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{648}{625}$; c'eſt le *quart de ton enharmonique majeur*.

Log. $\frac{6}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{144}{125}$; c'eſt la *tierce diminuée*. Log $\frac{5}{4}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{96}$; c'eſt la *tierce ſuperflue*. Log. $\frac{8}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{192}{125}$; c'eſt la *ſixte diminuée*. Log $\frac{5}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{72}$; c'eſt la *ſixte ſuperflue*, ou le *tetratonon* des Grecs. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{125}$; c'eſt la *ſeconde diminuée*. Log. $\frac{9}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{75}{64}$; & log. $\frac{10}{9}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{108}$; ce ſont les intervalles de *ſecondes ſuperflues*.

Log. $\frac{9}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{216}{125}$; & log. $\frac{16}{9}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{75}$; ce ſont les intervalles de *ſeptièmes diminuées*. Log $\frac{15}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{64}$; c'eſt la *ſeptième ſuperflue*.

Log. $\frac{4}{3}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{32}{25}$; c'eſt la *quarte diminuée*, qu'on nomme plus communément *fauſſe quarte*. Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{25}{16}$; c'eſt la *quinte ſuperflue*, le *tétratonon* des Grecs.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{125}{128}$ = log. $\frac{45}{32}$; c'eſt la *quarte ſuperflue* ou le *triton*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{125}{128}$ = log $\frac{64}{45}$; c'eſt la *quinte diminuée*, autrement dite *fauſſe quinte*.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{21}{16}$; c'eſt encore une *quarte ſuperflue*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{36}{25}$; c'eſt encore une *quinte diminuée*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{81}{80}$; c'eſt le *comma ordinaire* ou *comma majeur*. Log. $\frac{256}{135}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{2048}{2025}$; c'eſt le *comma mineur* ou l'*apotome mineur*, & log. $\frac{128}{125}$ eſt l'*apotome majeur*, autrement dit *dièſe majeur* ou *dièſe ſimple*. Log. $\frac{256}{243}$ — log. $\frac{81}{80}$ = log. $\frac{256}{243}$; c'eſt le *limma*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{2187}{2048}$; c'eſt l'*apotome ordinaire*. Log. $\frac{2187}{2048}$ — log. $\frac{531441}{524288}$ = log. $\frac{531441}{524288}$; c'eſt le *comma maxime*. Log. $\frac{135}{128}$ — log. $\frac{256}{241}$ = log. $\frac{32400}{31104}$; c'eſt le *comma minime*.

Log. $\frac{25}{24}$ — log. $\frac{128}{125}$ = log. $\frac{3125}{3072}$; c'eſt le *dièſe mineur*. Log. $\frac{10}{9}$ — log. $\frac{27}{25}$ = log. $\frac{250}{243}$; c'eſt le *dièſe maxime*.

Ainſi, connoiſſant le diapaſon, le diapente & le diton, c'eſt-à-dire, l'octave, la quinte & la tierce majeure, on trouve tous les autres intervalles.

La différence de la tierce majeure à la quinte donne la tierce mineure.

Le complément de ces tierces à l'octave donne les ſixtes mineure & majeure. Le complément de la quinte à l'octave donne la quarte.

La différence entre la quinte & la quarte eſt le ton majeur. La différence entre la tierce majeure & le ton majeur eſt le ton mineur. Ces deux ſortes de tons ſont les ſecondes majeures, dont les complémens à l'octave donnent les ſeptièmes mineures.

La différence entre la tierce majeure & la quarte donne le ſémi-ton majeur, qui eſt la ſeconde mineure, dont le complément à l'octave donne la ſeptième majeure.

A l'égard des intervalles diminués ou ſuperflus, ils proviennent d'intervalles de même nom, qui ſont diminués ou augmentés d'un ſémi-ton, mineur ou moyen.

La différence entre le ſémi-ton majeur & le ton mineur donne le ſémi-ton mineur. La différence entre le ſémi-ton majeur & le ton majeur donne le ſémi-ton moyen. La différence entre le ſémi-ton mineur & le ton majeur donne le ſémi-ton maxime. Enfin, la différence entre les ſémi-tons maxime & moyen, ou entre les ſémi-tons majeur & mineur, donne le ſémi-ton minime, ou le quart de ton enharmonique mineur; & la différence entre les ſémi-tons maxime & mineur donne le quart de ton enharmonique majeur.

Pour les comma, limma, apotomes, voyez ces mots; vous y trouverez leur *génération* d'une autre manière. Voyez auſſi le mot *progreſſion*. Vous y verrez les rapports de tous les intervalles exprimés par les différentes puiſſances des ſeuls nombres 2, 3, 5.

Voilà donc tous les intervalles de Pythagore liés entr'eux, & dépendant de trois intervalles qu'on peut appeler primitifs & fondamentaux, leſquels ſont donnés par la nature; les autres le ſont par des combinaiſons, & réſultent de ceux-là. Telle eſt la *génération* de ces intervalles.

Nous avons, dans cet article, exprimé les intervalles par les logarithmes des rapports des ſons qui les forment, parce que ces intervalles ſont proportionnels à ces logarithmes. (*M. Suremain de Miſſery.*)

GÉNIE. *ſ. m.* Ne cherche point, jeune artiſte, ce que c'eſt que le *génie*. En as-tu? tu le ſens en toi-même; n'en as-tu pas? tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du muſicien ſoumet l'Univers entier à ſon art; il peint tous les tableaux par des ſons; il fait parler le ſilence même; il rend ſes idées par des ſentimens, les ſentimens par des accens; & les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir, arrache des cris; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il

exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas ! il ne ſait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelqu'étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèze. Si tes yeux s'emplifſent de larmes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prends le *Métaſtaſe* & travaille ; ſon *génie* échauffera le tien ; tu créeras à ſon exemple : c'eſt là ce que fait le *génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes maîtres t'ont fait verſer. Mais ſi les charmes de ce grand art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que beau ce qui tranſporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *génie ?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne ſaurois le ſentir : fais de la muſique françoiſe. (*J. J. Rouſſeau.*)

Génie. Ce morceau de déclamation poétique eſt un de ceux qu'on a le plus admirés dans le *Dictionnaire* de Rouſſeau, & qui a le plus contribué à ſa fortune. Il y auroit de la témérité ſans doute à en attaquer le ſtyle, à oppoſer une froide analyſe à l'enthouſiaſme qu'il a excité. Nous n'examinerons donc pas ſi cette recherche d'expreſſions qui le diſtingue, eſt toujours d'une grande juſteſſe ; ſi la foule d'antithèſes dont il abonde, n'offre pas quelques incohérences ; notre reſpect pour l'opinion publique nous interdira toute réflexion ſur ces phraſes : « Le » *génie* du muſicien..... rend les idées par *des ſentimens*, & les ſentimens par des *accens*..... La douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il *brûle* ſans ceſſe & ne ſe *conſume* jamais. Il exprime *avec chaleur* les frimats & les *glaces* ; même en peignant » les horreurs de la *mort*, il porte dans l'ame ce » ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, &c. » Mais nous nous arrêterons ſur le conſeil qu'il donne au jeune muſicien de travailler ſur les ouvrages de Métaſtaſe s'il ſe ſent du *génie*, ou, s'il n'en a point, de faire de la muſique françoiſe.

On ſent d'abord ce que nous avons à dire ſur cette dernière partie de la phraſe. La muſique françoiſe, au moins celle qu'on exécutoit à l'Opéra, méritoit, dans le temps où Rouſſeau publioit ſon *Dictionnaire*, preſque tous les reproches qu'il s'eſt plu à raſſembler contre elle ; & véritablement, ſi l'on en excepte les airs de danſe, dont le caractère a été parfaitement ſenti par Rameau, elle n'offroit aucune reſſource au *génie*. Cependant, pour être tout-à-fait juſte, Rouſſeau auroit dû ſans doute diſtinguer l'état où s'étoit déjà élevée, à cette époque, la muſique de notre opéra bouffon.

Quant à Métaſtaſe, eſt-il bien vrai que ſes opéra ſoient le domaine du *génie ?* qu'on y trouve ces grandes paſſions, ces grands mouvemens qui aident à le développer ? Je ne le penſe pas, ni les Italiens non plus, & ſurtout les compoſiteurs. Métaſtaſe paſſe chez eux pour le poète le plus ſage, le plus élégant, le plus correct, celui qui poſſède le mieux l'art du ſtyle, & qui a mis le plus d'adreſſe dans la diſpoſition de ſes ſujets ; mais ils le trouvent un peu froid, ſurtout diffus ; il eſt rare qu'on mette en ſcène un de ſes opéra ſans y faire des retranchemens conſidérables. Sacchini ne les mettoit en muſique qu'avec une extrême répugnance ; il prétendoit qu'ils ne l'inſpiroient point ; il leur préféroit ceux d'Apoſtolo Zeno, arrangés, pour les airs, à la moderne, c'eſt-à-dire, en vers réguliers, d'un mètre & d'un rhythme égal, invention précieuſe, qui eſt due à ce même Métaſtaſe, & qui a ſervi ſurtout à le mettre en vogue.

Rouſſeau vouloit-il dire ſeulement que l'homme de *génie* ne devoit écrire que ſur des paroles italiennes ? On ſait en effet quelle prévention défavorable il a conſervée long-temps contre la langue françoiſe, par rapport à la muſique ; il ne croyoit pas que cet art pût jamais proſpérer parmi nous. Mais on ſait auſſi que les ouvrages de Gluck le firent revenir entièrement de ſon opinion ; & cependant, quel que ſoit leur mérite, ce ne ſont pas ceux où le chant proprement dit ſe ſoit montré avec le plus d'avantages. Rouſſeau ſe ſeroit plus tôt rétracté, ſi des préjugés trop entacinés dans la tête de nos chanteurs n'avoient pas empêché le perfectionnement de leur méthode, ſi les progrès de l'exécution vocale avoient été auſſi rapides que ceux de la compoſition. Ainſi, le conſeil donné par Rouſſeau, qui pouvoit être juſte dans ſon hypothèſe, a ceſſé de l'être depuis long-temps. Il eſt reconnu que notre langue ſe prête autant que toute autre, ſinon à la douceur & à la facilité du chant, au moins aux effets muſicaux ; & elle n'aura peut-être plus rien à diſputer à la langue des Italiens, lorſque nos poètes, convaincus enfin de l'avantage qui naît de l'égalité du rhythme, auront fait dans notre poéſie lyrique l'heureuſe réforme que Métaſtaſe a introduite dans la ſienne.

J'ai dit que Métaſtaſe n'étoit pas le poète le plus propre à échauffer le *génie* du compoſiteur. Je vais plus loin : je crois que l'opéra ſérieux italien, dans l'état où il eſt encore aujourd'hui, & ſurtout dans l'état où il étoit à cette époque, n'eſt pas ſuſceptible de produire tous ces grands effets que Rouſſeau s'eſt plu à décrire. J'en ai développé ailleurs les raiſons ; l'aſſervilſement où les *caſtrats* & les *primedonne* tiennent ſans ceſſe les compoſiteurs, la médiocrité ordinaire des ſeconds ſujets, l'indifférence des ſpectateurs pour les effets & les convenances dramatiques, s'oppoſeront encore long-temps à la perfection de l'opéra italien. Ce n'eſt pas dans cette ſuite preſque continue d'airs de bravoure, pleins de paſſages & de roulades, tels que les Majo, les Jomelli les faiſoient du temps de Rouſſeau, qu'un compoſiteur pouvoit montrer ce qu'il avoit de *génie* ; il

n'en trouvoit guère l'occaſion que dans des morceaux rares & iſolés que les chanteurs lui abandonnoient. Mais l'opéra bouffon, qui offre bien plus de variétés, où le compoſiteur a un caractère de voix de plus à employer, celui des baſſes-tailles, où les chanteurs ont moins de prépondérance, & le muſicien plus de liberté, voilà juſqu'ici le genre où le *génie* peut le mieux briller dans tout ſon éclat; auſſi eſt-ce celui qui s'eſt le plus perfectionné en Italie, & lorſque Rouſſeau écrivoit cet article de ſon *Dictionnaire*, il avoit déjà fait de grands progrès parmi nous.

Je dois faire encore une obſervation: ſi un jeune muſicien entendoit aujourd'hui à *Naples*, ou ailleurs, beaucoup de morceaux de *Leo*, de *Durante*, de *Jomelli*, de *Pergoleze*, ſans que *ſes yeux s'empliſſent de larmes*, ſans que *ſon cœur palpitât*, ſans être *agité* par *des treſſaillemens* ni *ſuffoqué* par aucune *oppreſſion*, il ne faudroit pas pour cela qu'il ſe crût dépourvu de *génie*, & qu'il s'en tînt à l'ancien *genre* de la muſique françoiſe. Il faudroit l'encourager, au contraire, & lui dire que *Leo* étoit un compoſiteur de mérite, mais froid, ſans *génie*, qui fut l'un des premiers à mettre de la régularité dans ſes compoſitions, & qui dut ſa plus grande renommée à l'avantage de diriger une école en rivalité avec *Durante*; que ce *Durante*, homme d'un talent véritablement ſupérieur, avoit montré beaucoup de *génie*, mais ſeulement dans l'art de combiner les effets de l'harmonie, d'enchaîner les modulations, de tirer le plus grand parti de toutes les reſſources muſicales; qu'il avoit enfin porté la correction & la pureté du ſtyle au plus haut point, mais ſeulement dans la muſique d'égliſe & de chambre; que quant à l'art d'exprimer les paſſions & d'exciter les *treſſaillemens* qui *agitent* & *rempliſſent les yeux de larmes*, on ignore s'il y auroit fait voir le même *génie*, attendu que de pareils effets ne ſe produiſent guère qu'au théâtre, & que Durante ne voulut jamais travailler pour la ſcène. On n'a pas de lui un ſeul opéra, & c'eſt ce que Rouſſeau paroît ignorer.

On diroit encore à ce jeune compoſiteur que ce n'eſt pas dans la muſique de Jomelli, faite *à Naples*, qu'il pourroit trouver ces élans de *génie* qu'on lui indique. Dans toute celle qu'il écrivit en Italie, il lui fallut ſacrifier comme tous les autres, au caprice & à l'ambition des premiers chanteurs jaloux de briller; mais qu'on en trouve infiniment plus dans celle qu'il fit en Allemagne pour des troupes à qui leur médiocrité ne permettoit pas de lui faire la loi, & où il commandoit au contraire à d'excellens orcheſtres.

Pour *Pergoleze*, objet de la prédilection de Rouſſeau, c'étoit véritablement un homme d'un *génie* remarquable, qui a fait faire quelques pas à ſon art, & qui l'auroit ſans doute élevé très-haut s'il fût vécu; mort jeune, & ayant fort peu écrit, il n'a, pour ainſi dire, donné que des eſpérances. Sa *Serva padrona*, & quelques verſets de ſon *Stabat*, ſont vraiment des chefs-d'œuvre d'expreſſion, de vérité, de ſentiment & de facture; mais je crois que ſes autres intermèdes, même ſa cantate d'*Orfeo*, quelqu'eſtime que Rouſſeau en faſſe, & ſurtout ſon *Olimpiade*, le ſeul opéra ſérieux qu'il ait fait, & qui ne ſe ſoutint pas à la repréſentation, pourroient bien être entendus aujourd'hui ſans faire palpiter les cœurs.

(*M. Framery.*)

Génie. M. Framery ſe montre, dans ces *obſervations*, beaucoup trop rigoureux & trop ſtrictement exact. Il manque lui-même de juſteſſe dans quelques-uns de ſes jugemens, & ſur le poète Métaſtaſe, & ſur de célèbres compoſiteurs; mais nous n'épiloguerons point ſur ſon article, comme il a fait ſur celui de Rouſſeau.

Rouſſeau, dans le ſien, étoit peut-être auſſi trop vague & trop exalté. Le nom ſeul du *génie* échauffa le ſien. Il fit un article de *génie*, mais non un article qui pût apprendre quel eſt en muſique le véritable ſens de ce mot.

Eh! pourquoi le jeune artiſte ne chercheroit-il point, pourquoi ne lui indiqueroit-on pas du moins, ſi l'on ne peut lui expliquer, ce que c'eſt que le *génie*? Si ſouvent il entendra vanter comme productions de *génie*, des ouvrages où il n'y en a pas! ſi ſouvent agité lui-même par des émotions vives, mais paſſagères, doué d'une mémoire fidelle, inſtruit de quelques toutes de l'art, & remontant par ces routes à des traits ingénieux que lui rappellera ſa mémoire, on lui dira qu'il a du *génie*, & il finira peut-être par le croire! N'eſt-il pas bon, n'eſt-il pas utile de le prémunir contre ces erreurs?

Mais comment définir le *génie*? Preſque tous ceux qui l'ont tenté, hommes de *génie* ou non, en ont donné des définitions différentes. Toutes cependant offrent un même réſultat; c'eſt que ſans invention, ſans création, il n'y a point de *génie*. Rouſſeau le dit lui-même dans cet article, où on lui reproche de l'avoir omis.

« Prends, dit-il, le Métaſtaſe & travaille; ſon *génie* échauffera le tien; tu créeras à ſon exemple: *c'eſt là ce que fait le génie.* » Oui ſans doute, c'eſt là ce qu'il fait, ce qu'il fait ſeul, dans tous les genres de productions, dans tous les arts.

« Ce terme de *génie*, dit Voltaire (& celui-là devoit être auſſi dans le ſecret), ſemble devoir déſigner, non pas indiſtinctement les grands talens, mais ceux dans leſquels il entre de l'invention. C'eſt ſurtout cette invention qui paroiſſoit aux Anciens un don des dieux, cet *ingenium*, *quaſi ingenitum*, une eſpèce d'inſpiration divine. Or, un artiſte, quelque parfait qu'il ſoit dans ſon genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'eſt point original, n'eſt point réputé *génie*: il ne paſſera pour avoir été inſpiré que par les artiſtes ſes prédéceſſeurs, quand même il les ſurpaſſeroit. » (*Dictionnaire philoſophique*, au mot *Génie*, ſect. 1.)

Cela eſt de toute juſteſſe, & cependant Voltaire

lui-même, dans la ſection ſuivante, ſe fait cette queſtion ſingulière : « Mais au fond, le *génie* eſt-il autre choſe que le talent ? Qu'eſt-ce que le talent, ſinon la diſpoſition à réuſſir dans un art? Pourquoi diſons-nous le *génie* d'une langue ? C'eſt que chaque langue, par ſes terminaiſons, par ſes articles, ſes participes, ſes mots plus ou moins longs, aura néceſſairement des propriétés que d'autres langues n'auront pas, &c. »

On voit qu'ici, comme il lui arrive trop ſouvent, il équivoque ſur le double ſens, ſur la double acception d'un mot. Le *génie* d'une langue eſt le caractère propre & diſtinctif de cette langue, ce qui n'a rien de commun avec le *génie*, faculté créatrice qui ne ſe trouve que dans l'eſprit de l'homme, & qui y eſt ſi rare ! Le *génie* n'eſt point le talent ; l'un ſe trouve quelquefois ſans l'autre ; & ſi le peintre de *génie* manque quelquefois du talent de peindre, ſi le poète de *génie* peut manquer du talent d'écrire, le peintre & le poète de talent ne manquent auſſi que trop ſouvent de *génie*.

Voltaire avoit mieux rencontré la première fois. « Le mot *génie* ſemble vouloir déſigner, *non pas indiſtinctement les grands talens, mais ceux dans leſquels il entre de l'invention*.... Un artiſte, quelque parfait qu'il ſoit, *s'il n'a point d'invention, s'il n'eſt point original, n'eſt point réputé génie.* »

Pour nous renfermer dans ce qui regarde la muſique, on ne peut diſtinguer, parmi la foule preſque innombrable des grands compoſiteurs, ceux qui ont eu véritablement du *génie*, ſans connoître quel étoit l'état de la muſique à l'époque où chacun d'eux a fleuri, & quelles inventions il joignit à ce qui étoit inventé avant lui ; inventions dans les formes du chant, dans les mouvemens, dans la conduite & les modulations, dans les combinaiſons de l'harmonie, dans l'uſage des inſtrumens, dans le deſſin des parties inſtrumentales, dans les moyens d'expreſſion ; enfin, dans l'emploi de tous ces reſſorts & dans leur direction générale vers un grand but, tel qu'a été, par exemple, l'invention du drame en muſique, & la perfection à laquelle il eſt graduellement parvenu.

Dans l'état où il eſt aujourd'hui, dans celui où la muſique en général eſt arrivée, il eſt preſqu'impoſſible d'y rien ajouter ſans ſe jeter dans l'extravagant & le bizarre ; mais les combinaiſons de ſons, & par conſéquent les motifs de chant ſont inépuiſables ; on peut donc inventer encore, on peut encore diſtinguer un compoſiteur qui crée, qui invente, qui a du *génie*, de ce grand nombre d'auteurs de muſique vocale & inſtrumentale, qui redifent ce qu'on a dit, refont ce qu'on a fait, & n'ont pour toute imagination que le don des réminiſcences.

Une autre qualité diſtinctive & caractériſtique du *génie*, c'eſt la chaleur : mais là-deſſus encore il y a ſouvent du mécompte. On prend pour de la chaleur, le bruit, la rapidité, la complication, les contraſtes multipliés, les tranſitions bruſques & tranchantes ; ce n'eſt là qu'une chaleur factice ; & l'on peut, du plus beau ſang-froid, employer tous ces procédés & produire tous ces effets. La vraie chaleur ſe reconnoît à l'inſpiration du premier motif, à la déduction facile & naturelle des motifs ſuivans, qui, ſans le répéter, quelquefois même ſans y reſſembler, en dérivent, & donnent au morceau entier de l'unité, de la continuité, de l'enſemble ; en ſorte que l'oreille, entraînée d'une phraſe à l'autre, n'éprouve ni ſecouſſe importune, ni laſſitude, ſans être cependant expoſée à l'ennui. C'eſt cette inſpiration, en quelque ſorte progreſſive, qui ſoutient l'attention de l'auditeur, l'échauffe lui-même, l'émeut, le tranſporte, & laiſſe en lui des impreſſions durables.

La vraie chaleur manque ſouvent aux morceaux dans leſquels on a le plus multiplié les reſſorts, les moyens d'illuſion & ce qu'on nomme les effets ; elle reſpire quelquefois dans des airs fort ſimples, & ce qu'il y a de bien remarquable, dans des airs lents, tandis qu'elle manque à des morceaux d'un mouvement rapide.

C'eſt donc principalement à ces deux ſignes que l'on reconnoît ſi un compoſiteur a du *génie*, & que l'on peut auſſi, quand on eſt de bonne foi, s'appercevoir ſi l'on en a ſoi-même. Pour cette expérience, il n'eſt plus néceſſaire de *voler à Naples* : on a pu, depuis un aſſez grand nombre d'années, la faire ſans ſortir de Paris. Des préjugés enracinés, ou s'y refuſent encore, ou en conteſtent ſeuls les réſultats. Dans chaque homme en particulier, l'ignorance volontaire eſt un mal preſqu'incurable ; mais dans un public entier, l'ignorance eſt en bon train de ſe guérir quand elle n'eſt plus que volontaire. (*M. Ginguené.*)

GENRE. *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du tétracorde, conſidéré dans les intervalles des quatre ſons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la muſique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'accord du tétracorde, c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois règles ſuivantes que je tire d'Ariſtoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juſte ou du diateſſaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité ; mais l'intervalle du lichanos à la mèſe ne devoit jamais paſſer deux tons, ni diminuer au-delà d'un ton ; de ſorte qu'on avoit préciſément l'eſpace d'un ton pour varier l'accord du lichanos, & c'eſt la ſeconde règle. La troiſième étoit que l'intervalle de la parhypate ou ſeconde corde à l'hypate n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme, en général, cet accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *genres* ; ſavoir : le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faiſoient toujours enſemble

une ſomme moindre que le troiſième intervalle, s'appeloient, à cauſe de cela, *genres épais* ou *ſerrés*. (Voyez *Epais*.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un ſémi-ton, un ton & un autre ton, *ſi ut re mi*; & comme on y paſſoit par deux tons conſécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſémi-tons & un hémiditon ou une tierce mineure, *ſi, ut, ut* dièſe, *mi*; cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique & de l'enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de ſons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances intermédiaires, & de là vient qu'on appeloit ce *genre chromatique* ou *coloré*. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts de ton, en diviſant, ſelon la doctrine d'Ariſtoxène, le ſémi-ton majeur en deux parties égales, & un diton ou une tierce majeure, comme *ſi, ſi* dièſe enharmonique, *ut* & *mi*: ou bien, ſelon les Pythagoriciens, en diviſant le ſémi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le ſémi-ton mineur, c'eſt-à-dire, notre dièſe ordinaire, & l'autre le complément de ce même ſémi-ton mineur au ſémi-ton majeur, & enſuite le diton, comme ci-devant, *ſi, ſi* dièſe ordinaire, *ut mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *ſi* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart de ton; dans le ſecond cas, il n'y avoit d'enharmonique que le paſſage du *ſi* dièſe à l'*ut*, c'eſt-à-dire, la différence du ſémi-ton mineur au ſémi-ton majeur, laquelle eſt le dièſe appelé *de Pythagore*, & le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très-ſerrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles preſqu'inſenſibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit bien jointe, bien aſſemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *genre* diatonique en ſyntonique & diatonique mol (voyez *Diatonique*), & le *genre* chromatique en mol, hémiolien & tonique (voyez *Chromatique*), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtides-Quintilien fait mention de pluſieurs autres *genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très-anciens; ſavoir: le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien & le ſyntonolydien. Ces ſix *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs degrés ainſi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la paſſoient; en ſorte qu'ils participoient à la fois du *genre* & du mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien grec*.

En général, le diatonique ſe diviſe en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'intervalles différents entre le ſémi-ton & le ton;

Le chromatique, en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'intervalles entre le ſémi-ton & le dièſe enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *genre* commun, dans lequel on n'employoit que des ſons ſtables qui appartiennent à tous les *genres*, & un *genre* mixte qui participoit du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes, mais on les tendoit ou relâchoit diverſement durant une même pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, & un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène (*liv. I, part.* 2), que juſqu'au temps d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étoient négligés des anciens muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entièrement abandonné du temps de Plutarque, & le chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique & l'enharmonique, mais ſans aucunes diviſions; & nous conſidérons ces *genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant ſur certaines cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à ſuivre les intervalles preſcrits par ces *genres*; de ſorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver que, dans notre muſique, les *genres* ſont preſque toujours mixtes, c'eſt-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de muſique toute entière dans un ſeul *genre*, ſeroit très-difficile à concevoir & ne ſeroit pas ſupportable; car, dans le diatonique, il ſeroit impoſſible de changer de ton; dans le chromatique, on ſeroit forcé de changer de ton à chaque note, & dans l'enharmonique, il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion enharmonique ou chromatique; & auſſi de celles de la mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux chants. Il

n'en étoit pas de même des *genres* des Anciens. Comme les tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes, ſi dans la méthode ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres ſons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les règles de leur muſique auroient été confondues.

M. Serre, de Genève, a fait la diſtinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez *Diacommatique.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

GENRE. Il eſt donc aiſé de voir qu'il y avoit, dans le ſyſtême de muſique des Grecs, des cordes communes à tous les *genres*, & d'autres qui changeoient d'un *genre* à l'autre; par exemple, dans le premier tétracorde *ſi ut re mi*, les cordes *ſi* & *mi* ſe trouvoient dans tous les *genres*, & les cordes *ut* & *re* changeoient.

Les cordes communes à tous les ſyſtêmes s'appeloient *cordes ſtables* & *immobiles*; les autres ſe nommoient *cordes mobiles*: de ſorte que ſi l'on traitoit particuliérement les trois *genres* ſur des inſtrumens à cordes, il n'y avoit autre choſe à faire que de changer le degré de tenſion de chaque corde mobile; au lieu que quand on exécutoit, ſur le même inſtrument, un air compoſé dans deux de ces *genres* à la fois ou dans tous les trois, il falloit multiplier les cordes ſelon le beſoin qu'on en avoit pour chaque *genre*. (Voyez les Mémoires de M. Burette, dans le *Recueil de l'Académie des Belles-Lettres.*)

Il eſt poſſible de trouver la baſſe fondamentale dans le *genre* chromatique des Grecs; ainſi *mi fa*, *fa* dièſe, *la*. Mais il n'en eſt pas de même dans le *genre* enharmonique; car ce chant *mi*, *mi* dièſe enharmonique, *fa*, n'a point de baſſe fondamentale naturelle, comme M. Rameau l'a remarqué. (Voyez *Enharmonique.*) Auſſi ce grand muſicien paroît rejeter le ſyſtême enharmonique des Grecs, comme le croyant contraire à ſes principes. Pour nous, il nous ſuffira d'obſerver, 1°. que ce *genre* n'étoit vraiſemblablement employé qu'à une expreſſion extraordinaire & détournée, & que cette ſingularité d'expreſſion lui venoit ſans doute de ce qu'il n'avoit point de baſſe fondamentale naturelle, ce qui paroît appuyer le ſyſtême de M. Rameau, bien loin de l'infirmer; 2°. qu'il n'eſt guère permis de douter, d'après les livres anciens qui nous reſtent, que les Grecs n'euſſent en effet ce *genre*; peut-être n'étoit-il pratiqué que par les inſtrumens ſur leſquels il eſt évidemment praticable, quoique très-difficile: auſſi étoit-il abandonné dès le temps de Plutarque. Ce *genre* pouvoit produire ſur les Grecs, eu égard à la ſenſibilité de leur oreille, plus d'effet qu'il n'en produiroit ſur nous, qui tenons de notre climat des organes moins délicats. M. Rameau, il eſt vrai, a prétendu depuis peu, qu'une nation n'eſt pas plus favoriſée qu'une autre du côté de l'oreille; mais l'expérience ne prouve-t-elle pas le contraire? &, ſans ſortir de notre pays, n'y a-t-il pas une différence marquée à cet égard entre les François des provinces méridionales, & ceux qui ſont plus vers le nord?

On a vu, au mot *Enharmonique*, en quoi conſiſte ou peut conſiſter ce *genre* dans notre muſique moderne. Il y en a proprement, ou il peut y en avoir de trois ſortes: l'*enharmonique* ſimple, qui eſt produit par le ſeul renverſement de l'accord de ſeptième diminuée dans les modes mineurs, & dans lequel, ſans entendre le quart de ton, on ſent ſon effet. Ce *genre* eſt évidemment poſſible, ſoit pour les inſtrumens, ſoit même pour les voix, puiſqu'il exiſte ſans qu'on ſoit obligé de faire les quarts de ton; c'eſt à l'oreil e a juger ſi ſon effet eſt agréable, ou du moins aſſez ſupportable, pour n'être pas tout-à-fait rejeté, quoiqu'il doive d'ailleurs être employé rarement & ſobrement. Le ſecond *genre* eſt le *diatonique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a lieu réellement, puiſque tous les ſémi-tons y ſont majeurs; & le troiſième eſt le *chromatique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a également lieu, puiſque tous les ſémi-tons y ſont mineurs. Ce dernier *genre*, poſſible ou non, n'a jamais été exécuté. M. Rameau aſſure que le diatonique enharmonique peut l'être, & même l'a été par de bons muſiciens; mais M. Levens, maître de muſique de la chapelle royale de Bordeaux, doute de ce fait, dans un ouvrage publié en 1743. « Il eſt vrai, dit-il, qu'une des parties de ſym» phonie frappe le *la bémol*, dans le temps que la » haute-contre frappe le *ſol dièſe* & enſuite *fa* avec » *mi dièſe*. Si c'eſt là en quoi conſiſte le *genre* en» harmonique, il eſt très-aiſé d'en donner; & toute » la muſique le deviendra, ſi l'on veut, puiſque » tout conſiſtera dans la manière de la copier. On me » dira, peut-être, que réellement il y a un quart de » ton de *ſol dièſe* à *la* ♭, & de *fa* à *mi dièſe*. J'y con» ſens; mais qu'en réſulte-t-il, ſi les deux parties » diſent la même choſe, à la faveur du rempéta» ment, qui a rapproché ces deux notes de ſi près, » qu'elles ne ſont plus qu'un ſeul & même ſon? Et ſi » l'intervalle du quart de ton exiſtoit réellement, il » n'y a point d'oreille aſſez forte pour réſiſter au » titaillement qu'elle ſouffriroit dans cet inſtant. » Qu'oppoſer à ce raiſonnement? L'expérience contraire que M. Rameau aſſure avoir faite, & ſur laquelle c'eſt aux connoiſſeurs à décider.

L'enharmonique du premier *genre*, où le quart de ton n'a point lieu, & où il ſe fait pour ainſi dire ſentir ſans être entendu, a été employé par M. Rameau avec ſuccès dans le premier monologue du quatrième acte de *Dardanus*, & nous croyons que le mélange de ce *genre* avec le diatonique & le chromatique aideroit beaucoup à l'expreſſion, ſurtout dans les morceaux où il faudroit peindre quelques violentes agitations de l'ame. Quel effet, par exemple, le *genre* enharmonique, ſobrement ménagé & mêlé de chromatique, n'eût-il pas produit dans le fameux monologue d'*Armide*, où le poète eſt ſi grand & le muſicien ſi foible; où le cœur d'Armide fait

Digitized by Google

tant de chemin, tandis que Lulli tourne froidement autour de la même modulation, ſans s'écarter des toutes les plus communes & les plus élémentaires? Auſſi ce monologue eſt-il tout à la fois une très-bonne leçon de compoſition pour les commençans, & un très-mauvais modèle pour les hommes de génie & de goût. M. Rameau, il eſt vrai, a entrepris de le défendre contre les coups qui lui ont été portés.

. . . . . *Si Pergama dextra*
Defendi poſſent, etiam hac defenſa fuiſſent.

Mais en changeant, comme il l'a fait, la baſſe de Lulli en divers endroits, pour répondre aux plus fortes objections de M. Rouſſeau, en ſuppoſant dans cette baſſe mille choſes *ſous-entendues*, qui ne devroient pas l'être, & auxquelles Lulli n'a jamais penſé, il n'a fait que montrer combien les objections étoient ſolides. D'ailleurs, en ſe bornant à quelques changemens dans la baſſe de Lulli, croit-on avoir réchauffé ou pallié la froideur du monologue? Nous en appelons au témoignage de ſon célèbre défenſeur. Eût-il fait ainſi chanter Armide? Eût il fait marcher la baſſe d'une manière ſi pédeſtre & ſi triviale? Qu'il compare ce monologue avec la ſcène du ſecond acte de *Dardanus*, & il ſentira la différence. Les beautés de Lulli ſont à lui; ſes fautes viennent de l'état d'enfance où la muſique étoit de ſon temps; excuſons ſes fautes, mais avouons-les.

La ſcène de *Dardanus*, que nous venons de citer, vient ici d'autant plus à propos, qu'elle nous fournit un exemple du *genre chromatique* employé dans le chant & dans la baſſe; nous voulons parler de cet endroit:

Et s'il étoit un cœur trop foible, trop ſenſible,
Dans de funeſtes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous? &c.

Le chant y procède en montant par ſémi-ton, ce qui amène néceſſairement le demi-ton mineur dans la mélodie, & par conſéquent le *chromatique*; la baſſe fondamentale, au premier vers, deſcend de tierce mineure de la tonique *ſol* ſur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, laquelle devient enſuite dominante tonique elle-même, c'eſt-à-dire, porte l'accord majeur. (Voy. *Dominante.*) Cette dominante tonique remonte à la tonique *re*, qui dans le ſecond vers deſcend de tierce mineure ſur la dominante tonique *ſi*, pour remonter de là à la tonique *mi*. Or, une marche de baſſe fondamentale dans laquelle la tonique, qui porte l'accord mineur, reſte ſur le même degré pour devenir dominante tonique, ou dans laquelle la baſſe deſcend de tierce d'une tonique ſur une dominante, produit néceſſairement le chromatique par l'effet de l'harmonie. (Voyez *Chromatique* & nos *Elémens de muſique.*)

Le *genre* chromatique qui procède par ſémi-tons en montant, a été employé avec d'autant plus de vérité dans ce morceau, qu'il nous paroît repréſenter parfaitement les tons de la nature. Un excellent acteur rendroit infailliblement le ſecond & le troiſième vers comme ils ſont notés, en élevant ſa voix par ſémi-tons; & nous remarquerons que ſi l'on chantoit cet endroit comme on chante le récitatif italien, ſans appuyer ſur les ſons, ſans les filer, à peu près comme ſi l'on parloit ou on liſoit, en obſervant ſeulement d'entonner juſte, on n'appercevroit point de différence entre le chant de ce morceau & une belle déclamation théâtrale: voilà le modèle d'un bon récitatif.

Je ne ſais, pour le dire en paſſant, ſi la méthode de chanter le récitatif à l'italienne ſeroit impraticable ſur notre théâtre dans les récitatifs bien faits; elle n'a point paru choquante à d'excellens connoiſſeurs devant leſquels j'en ai fait eſſai; ils l'ont unanimement préférée à la langueur inſipide & inſupportable de notre chant de l'opéra, qui devient tous les jours plus traînant, plus froid, & d'un ennui mortel. Ce que je crois pouvoir aſſurer, c'eſt que quand le récitatif eſt bon, cette manière de le chanter le fait reſſembler beaucoup mieux à la déclamation. J'ajoute, par la même raiſon, que tout récitatif qui déplaira étant chanté de cette ſorte, ſera infailliblement mauvais; ce ſera une marque que l'artiſte n'aura pas ſuivi les tons de la nature, qu'il doit avoir toujours préſens. Ainſi, un muſicien veut-il voir ſi ſon récitatif eſt bon, qu'il l'eſſaie en le chantant à l'italienne; & s'il lui déplaît en cet état, qu'il en faſſe un autre. On peut remarquer que les deux vers du monologue d'*Armide*, que M. Rouſſeau trouve le moins mal déclamés,

Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

ſont en effet ceux qui, étant récités à l'italienne, auroient moins l'air de chant. Nous prions le lecteur de nous pardonner cette légère digreſſion, dont une partie eût peut-être été mieux placée à l'article *Récitatif*; mais on ne ſauroit trop ſe hâter de dire des vérités utiles, & de propoſer des vues qui peuvent contribuer aux progrès de l'art. (*D'Alembert.*)

Genre. J'ai fait voir au mot *Enharmonique*, qu'il n'étoit pas vrai que l'accord de ſeptième diminuée pût ſeul produire l'enharmonique ſimple, & que ce *genre* avoit lieu toutes les fois qu'on pouvoit prendre une note pour une autre, au moyen du tempérament, quel que fût d'ailleurs l'accord, quoique celui de ſeptième diminuée ſoit en effet le plus favorable. Quant à l'exiſtence, réelle ou non, du quart de ton dans le ſecond & le troiſième *genre*, le diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique, je ne ſais pas ce qu'on veut dire. Eſt-ce que Rameau a jamais prétendu que les inſtrumens duſſent faire ſentir *réellement* le paſſage du *ſol* ♯, par exemple au *la* ♭, autrement que par la force de la modulation? Parce qu'il écrivoit des deux manières à la fois ces deux notes, devenues la même par le tempérament,

croit-on

croit-on que ſon intention fût que leur différence fût exprimée par les inſtrumens ? La preuve pour moi que ce n'étoit pas ſon idée, c'eſt qu'il les frappe enſemble, & qu'aſſurément un *ſol* ♯ & un *la* ♭ ne peuvent produire aucune harmonie ſimultanée. Il vouloit donc que ces deux notes ſe confondiſſent en une ; & s'il employoit, pour l'exprimer, ſes deux formes différentes dans chaque partie, c'étoit pour avertir les exécutans, ou plutôt les lecteurs ſur la partition, que le paſſage étoit enharmonique. En cela, je crois qu'il a eu tort, & qu'il a nui lui-même à l'exécution qu'il deſiroit. Comme un *la* ♭ deſcend ordinairement ſur le *ſol*, & que le *ſol* ♯, au contraire, monte ordinairement ſur le *la*, les ſymphoniſtes ſont habitués à rapprocher, dans l'exécution, chacune de ces notes de celle ſur laquelle elle doit ſe réſoudre ; ainſi, ils font le *la* ♭ fort bas, & le *ſol* ♯ fort haut. Il réſultoit donc de la manière d'écrire de Rameau, que les exécutans, loin de produire entre ces deux notes l'uniſſon qu'il deſiroit, faiſoient entendre réellement un quart de ton, & même très-fort, ce qui rendoit l'effet inſupportable & l'exécution impoſſible. Si, au contraire, il eût écrit les deux notes ſous la même forme, l'uniſſon auroit pu être parfait, & la ſucceſſion ſeule eût produit l'effet deſiré, ſoit que le *ſol* ♯, devenu *la* ♭, fût deſcendu ſur un *ſol*, ce qui n'eût été dans la mélodie qu'une progreſſion chromatique, ſoit que le *la* ♭, devenu *ſol* ♯, fût monté ſur un *la*, progreſſion également chromatique dans un autre ſens.

M. Levens dit que, « ſi c'eſt là en quoi conſiſte » l'enharmonique, il eſt très-aiſé d'en donner, puiſ» qu'il ne conſiſtera que dans la manière de copier la » muſique. » Cela ne ſignifie rien. La progreſſion de la baſſe fondamentale eſt ce qui produit ce *genre*, & non la manière dont on écrit les ſons. C'eſt du rapprochement ſubit de modulations éloignées, qu'on attend un effet, & non de la différence ſucceſſive du quart de ton, que je perſiſte à croire qu'on ne doit pas rendre ſenſible.

Il y a dans la fin de l'article de d'Alembert, une mépriſe qui doit être remarquée. Il cite la ſcène de Dardanus comme fourniſſant un exemple du *genre* chromatique dans le chant & dans la baſſe. Il fait bien voir qu'il eſt dans le chant, puiſqu'il procède par ſémi-tons ; mais il ajoute que la baſſe fondamentale deſcend de troiſième mineure de la tonique *ſol* ſur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, & enſuite l'accord majeur, comme dominante tonique de *re*, &c. Or, cette marche produit bien le chromatique, mais n'eſt pas elle-même chromatique. Il ne falloit donc pas dire que cet exemple offroit ce *genre* dans le chant & dans la baſſe, ce qui auroit été vrai, ſi de la tonique *ſol*, cette baſſe fût paſſée au *ſol* ♯, portant ſeptième diminuée ; car cet accord eſt le ſeul qui, dans le ſyſtême de Rameau, puiſſe donner une marche chromatique à la baſſe fondamentale.

(*M. Framery.*)

GENRES. Perſonne encore n'a connu la vraie théorie des *genres* ; je crois l'avoir découverte le premier, & voici comme j'y ſuis parvenu.

Je me ſuis dit : toutes les cordes du ſyſtême muſical ſont de la même nature, du même *genre*, ou elles ſont de *genres* différens.

On prétend qu'il y a trois *genres* : cela veut-il dire qu'il y a trois eſpèces de cordes, dont chaque eſpèce eſt affectée à un genre ? ou toutes les cordes ont-elles les mêmes facultés, & ne ſont-elles qu'en plus grand nombre dans le chromatique que dans le diatonique, parce qu'aux ſept cordes du diatonique s'ajoutent celles du chromatique ; & en plus grand nombre encore dans l'enharmonique, où les cordes affectées à ce *genre* s'uniſſent à celles des deux autres ? ou bien enfin n'y a-t-il jamais que les ſept cordes diatoniques des différens tons qui prennent tour à tour la place les unes des autres, au moyen de changemens de ton très-fréquens ?

Quelles ſont les idées reçues à cet égard ? Tout prouve que l'on ne voit dans la muſique que les ſept cordes diatoniques des différens tons, & que l'on ne regarde le *genre* chromatique & l'enharmonique que comme des tranſitions ou paſſages d'un ton à un autre ; témoin ce que dit J. J. Rouſſeau dans cet article même, & ce n'eſt pas ſeulement ici ſa penſée, mais c'eſt celle de tous les théoriciens. « Une pièce » de muſique toute entière dans un ſeul *genre* ſeroit » très-difficile à conduire, & ne ſeroit pas ſuppor» table ; car dans le diatonique il ſeroit impoſſible » de changer de ton. »

Un changement de ton eſt donc, ſelon cette opinion, un changement de *genre* ; dans ce ſens que le diatonique étant renfermé dans ſept cordes, on ne peut en faire entendre une huitième ſans entrer dans le *genre* chromatique. Mais il y a une erreur évidente dans cette façon de voir ; car la ſubſtitution d'un ton à un autre n'eſt point un paſſage du diatonique au chromatique. Pour que ce paſſage eût lieu, il faudroit que les ſept cordes diatoniques du ton que l'on quitte exiſtaſſent avec la corde de plus, c'eſt-à-dire, avec la huitième corde par laquelle la tranſition s'opère ; ce qui ne ſe peut comme diatonique, puiſqu'alors la tranſition, le changement de ton n'auroit pas lieu : car, qu'eſt-ce qui fait que le *ſi* ♭ porte en *fa* majeur ? C'eſt qu'il exclut le *ſi* naturel auquel il ſe ſubſtitue. Ce *ſi* ♭ n'eſt donc point une huitième corde, mais une des ſept du ton de *fa*, & celle de ce ton qui exclut le ton d'*ut* ; car les ſix autres, *ut re mi fa ſol la*, appartiennent à l'un comme à l'autre dans le ſyſtême du tempérament. Si le *ſi* ♭ n'empêchoit pas le *ſi* naturel d'exiſter & de faire partie du nombre des ſept cordes diatoniques, alors *ſi* ♭ ſeroit donc une huitième corde diatonique, ce qui ne peut être, puiſqu'il n'y en a que ſept ; ou il ſeroit une corde chromatique, & dans l'un & l'autre cas, il n'y auroit nul changement

de ton, mais emploi d'une huitième corde diatonique ou d'une première corde chromatique.

Rouſſeau ajoute : « Dans le chromatique, on » ſeroit forcé de changer de ton à chaque note. »

Voilà qui fait voir évidemment que le chromatique n'eſt conſidéré que comme tranſition ou paſſage d'un ton à un autre ; erreur d'après laquelle il réſulteroit qu'il n'y auroit point de *genre* chromatique, mais ſeulement un enchaînement de tons, au moyen duquel les cordes diatoniques procéderoient par un ſémi-ton mineur, manière qu'on ſeroit convenu d'appeler chromatique.

« Et dans l'enharmonique, il n'y auroit abſolu- » ment aucune ſorte de liaiſon. »

L'enharmonique n'eſt donc, d'après cela, qu'une autre manière de paſſer d'un ton dans un autre, ſans qu'il y ait jamais d'autres cordes que des diatoniques diverſement employées. Comment a-t-on raiſonné pour entaſſer ainſi erreur ſur erreur ? Voici ce qu'on s'eſt dit.

Dans *ut re mi fa ſol la ſi ut*, qui eſt la gamme diatonique, on ne procède que par tons, comme d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *ſol*, de *ſol* à *la* & de *la* à *ſi*, ou par ſémi tons majeurs, comme de *mi* à *fa* & de *ſi* à *ut*. Or, quand on procède par demi-tons mineurs, comme de *ſi* à *ſi* ♭ ou de *fa* à *fa* ♯, on ſort alors du *genre* diatonique, puiſque le diatonique ne procède pas par demi-tons mineurs ; & par conſéquent, on entre dans le genre chromatique.

Voici ce qu'il y a de faux dans ce raiſonnement. Le diatonique, qui ne change point de ton, qui n'emploie que les ſept notes d'un même ton, ne procède pas, à la vérité, par ſémi tons mineurs ; mais le diatonique d'un ton auquel on ſubſtitue le diatonique d'un autre ton, procède néceſſairement par un demi-ton mineur : car cette ſubſtitution ne peut s'opérer qu'au moyen d'un ſémi-ton mineur exprimé ou ſous-entendu.

Maintenant, voici comme on trouve de l'enharmonique où il n'y a que du diatonique. On dit : Procéder par un demi-ton mineur, c'eſt faire du chromatique ; donc, procéder par un intervalle plus petit encore, tel que le paſſage de *la* ♭ à *ſol* ♯, de *ſi* ♭ à *la* ♯, c'eſt faire de l'enharmonique. Voici ce qu'il falloit dire : Le genre diatonique ſans tranſition n'admet que le demi-ton majeur ; mais avec tranſition ou ſubſtitution d'un ton à un autre, ſubſtitution qui eſt toute diatonique, il y a néceſſairement emploi du ſémi-ton mineur, & même il y a paſſage d'un *la* ♭ à un *ſol* ♯, d'un *fa* à un *mi* ♯, ou tout autre équivalent, ce qui donne un intervalle qui n'en eſt pas un dans le tempérament, & ce paſſage a lieu lorſque dans une ſeptième de dominante, telle que *ſol ſi re fa*, on change l'appellation du *fa*, & que l'on en fait un *mi* ♯, en lui donnant pour ſuite ou réſolution *fa* ♯ *ſi re fa* ♯, ce qui porte le ton d'*ut* majeur en *ſi* mineur, ſans qu'il y ait aucun emploi d'autres cordes que des diatoniques, & rien autre enfin qu'une ſubſtitution des ſept cordes diatoniques de *ſi* mineur aux ſept cordes diatoniques d'*ut* majeur.

Juſqu'ici donc, il n'y a qu'un ſeul *genre* d'avété, & le chromatique & l'enharmonique ne ſont qu'une fauſſe interprétation de ce qui ſe paſſe dans les tranſitions ou ſubſtitutions d'un ton à un autre, ſous prétexte que, dans ces tranſitions, il y a emploi du demi-ton mineur & d'un intervalle moindre encore, qu'on s'eſt aviſé d'appeler quart de ton, emploi qui n'a pas lieu dans un même ton, mais qui réſulte naturellement de la ſubſtitution d'un ton à un autre.

Aucune tranſition ne ſuppoſant l'exiſtence du chromatique ni de l'enharmonique, qui pourroit donc établir ces deux gentes ? L'exiſtence de cordes d'une nature différente de celles qu'on nomme diatoniques. Cette exiſtence eſt certaine, & c'eſt en ceci que conſiſte ce que je crois pouvoir appeler ma découverte. Comment, me ſuis-je demandé, les notes ſe lient-elles entr'elles pour former le diſcours muſical ? Après beaucoup de méditations, j'ai pu répondre : Elles ſe lient deux à deux ou trois à trois, formant ainſi des unions que je nomme *propoſitions* ou *cadences*. En conſéquence, j'ai reconnu d'abord que les cordes diatoniques pouvoient s'unir entr'elles, ſoit en montant, ſoit en deſcendant d'un ou de pluſieurs degrés. (Voyez *Mélodie*.)

J'ai vu enſuite que les cordes chromatiques ne pouvoient pas ſe marier ainſi entr'elles, mais qu'elles s'uniſſoient, ou à une diatonique ou à une enharmonique, ſoit en qualité d'antécédent, ſoit comme conſéquent.

J'ai vu enfin que les cordes enharmoniques ne pouvoient ſe marier ni entr'elles ni avec les diatoniques, mais ſeulement avec les chromatiques. Muni de ces découvertes certaines, j'ai procédé à la formation du grand ſyſtème muſical. J'ai reconnu qu'il y a dans chaque ton majeur, non-ſeulement ſept notes, mais vingt-ſept cordes différentes, ſans compter les octaves. Alors, ſi je puis parler ainſi, le domaine du ton s'eſt montré à mes yeux dans toute ſon étendue.

De ces vingt-ſept cordes, il y en a ſept primitives, fondamentales & diatoniques, dont les vingt autres ſont des nuances chromatiques ou enharmoniques.

Ces vingt-ſept cordes, en *ut* mode majeur, ſont :

1°. Sept diatoniques, qui, priſes de tétracorde en tétracorde en montant, ſont : *ſi mi la re ſol ut fa* : & en deſcendant, *fa ut ſol re la mi ſi*.

2°. Dix cordes chromatiques, cinq par bémol, *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭, & cinq par dièſe, *fa*♯ *ut*♯ *ſol*♯ *re*♯ *la*♯.

Digitized by Google

3°. Dix cordes enharmoniques, cinq par bémol, *utb fab fibb, mibb, lobb*, & cinq par dièſe, *mi♯ fi♯ fa× ut× fol×*.

Enſemble & en montant de quarte juſte : *fi mi lo re ſol ut fa, fib mib lab reb ſolb, utb fab fibb mibb lo bb.*

En deſcendaot de quarte juſte: *fa ut ſol re la mi fi, fo♯ ut♯ ſol♯ re♯ la♯, mi♯ fi♯ fa× ut× ſol×.*

Comment? toutes ees cordes ſont en *ut* naturel, mode majeur! Oui; ces vingt-ſept cordes appartieonent au ton d'*ut* mode majeur, & ſont par eonſéquent toutes employables ſans ſortir de ee ton, ainſi que le prouvent les exemples ci-après ; car ma rhéorie n'eſt que l'explieation vraie & complète de ce qui ſe fait ou peut ſe faire.

La gamme chromatique, ou le ſyſtême chromatique ordonné & méthodique, n'eſt pas *ut, ♯ ut re, re ♯ mi fo ; fo ♯ ſol, ſol ♯ lo, lo ♯ ſi ut*, qui n'eſt qne le rempliſſage chromatiqne de l'octave UT *ut*; car, pour que ee ſyſtême ſoit ordonné, il faut que le *fa ♯* ſoit le premier dièſe, l'*ut ♯* le ſecond, & ainſi de ſuite.

EXEMPLE où la corde chromatiqne eſt l'antécédent de la cadence, & la diatoniqne le cooſéquent.

Mi fa, fa♯ ſol : ſi ut : ut♯ re : fa♯ ſol, ſol♯ la : ut♯ re, re♯ mi : ſol♯ la, la♯ ſi.

En deſcendaot :

Ut ſi, ſib la : ſo mi, mib re : ſib la, lab ſol : mib re, reb ut : lab ſol, ſolb fo.

EXEMPLE où la corde chromatique eſt le conſéquent.

Mi ſo, la ſib : re mib, ſol lab : ut reb : ſa ſolb.

Eo deſcendant :

Ut ſi : ſol fa♯ : re ut♯ : lo ſol♯ : mi re♯ : ſi la♯.

Il faut bien obſerver que le geore chromatique ne peut exiſter ſeul, & qn'il n'eſt qu'no *genre intercolaire* eotre le diatonique, *genre* ſans lequel il n'y a poinr de muſique poſſible. La gamme chromatiqne ou le ſyſtême chromatique n'eſt donc que le *genre* diatonique, entre les cordes duquel les eordes chromatiques ſe plaeeor. Si on n'employoit que les cordes chromatiques, par cela même elles deviendroient diatoniques ; car elles ne ſont chromatiques qu'autant qu'elles coexiſtent avec les diatoniques, & comme eordes du ſecond *genre* ou ordre.

Les enharmoniques ne peuvent également exiſter que eonjoiotement avec les diatoniques & les chromatiques ; ces cordes du troiſième ordre étaot de leur nature intercalaires entre les cordes chromatiques, comme celles-ei le ſont entre les diatoniques.

On ne peut dooe préſenter le tableau du ſyſtême des enharmoniques qu'en préſentanr le ſyſtème muſical en entier, lequel eſt eomplété par ces eordes enharmoniques.

EXEMPLE du grand ſyſtême (*par dièſe*).

Diatonique & chromatique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
Mi fa,	*Mi♯ fo♯,*	*Fa♯ — ſol.*
Si ut,	*Si♯ ut♯,*	*Ut♯ — re.*
Fa♯ ſol,	*Fo× ſol♯,*	*Sol♯ — la.*
Ut♯ re,	*Ut× re♯,*	*Re♯ — mi.*
Sol♯ lo,	*Sol× la♯,*	*La♯ — ſi.*

EXEMPLE par bémol.

	Diatonique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
Chromatique & diatoniqne.	*Ut — ſi,*	*Utb — ſib,*	*Sib — la.*
	Fa — mi,	*Fab — mib,*	*Mib — re.*
	Sib — lo,	*Sibb — lab,*	*Lab — ſol.*
	Mib — re,	*Mib — reb,*	*Reb — ut.*
	Lab — ſol,	*Lobb — ſolb,*	*Solb — fa.*

Voilà le ſeul grand ſyſtême parfait & immuable.

Si l'on demande pourquoi j'admets dix cordes chromatiques & dix enharmoniques, je dirai que c'eſt parce que, *pour former un ſyſtême muſical complet*, il faut que chaque corde ait la faculté de s'*unir mélodiquement* avec ſa voiſine, au-deſſus & au-deſſous, *par un ſémi-ton.*

Or, comme en *ut*, mode majeur, qui eſt le type ou modèle de tous les tons majeurs, il y a deux notes qui cadencent diatoniquement avec leur voiſine en deſſus, ou en deſſous, par un ſémi-ton; ſavoir: en montant *ſi* & *mi*, *ſi ut* & *mi fa*, & en deſcendant *fa* & *ut*, qui forment les cadences *fa mi* & *ut ſi*; il n'en reſte plus que cinq à faire cadencer ainſi, au moyen du chromatique, & ce ſont, en montant, *fa ut ſol re la*, & en deſcendant, *ſi mi la re ſol*: donc cinq dièſes chromatiques, *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯, & cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭.

Mais, au moyen du dièſe chromatique, on a éloigné d'un ton, de leurs voiſines au-deſſous, les cordes chromatiques *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯; en conſéquence, il faut qu'un dièſe rapproche ces notes ainſi diſtantes, & c'eſt l'opération des cinq dièſes enharmoniques *mi* ♯ *ſi* ♯ *fa* × *ut* × *ſol* ×.

De même les cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭, ont éloigné de leurs voiſines au-deſſus les cinq notes ſur leſquelles ils portent; il faut donc rapprocher ces voiſines trop éloignées d'un ſémi-ton, & c'eſt à quoi ſont deſtinés les cinq bémols enharmoniques *ut* ♭ *fa* ♭ *ſi* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭.

Par cette explication l'on voit pourquoi, dans les ſept dièſes ſimples, les deux derniers *mi* ♯ & *ſi* ♯ ſont au nombre des enharmoniques, & pareillement pourquoi j'ai été obligé de comprendre *ut* ♭ & *fa* ♭ parmi les cordes de ce troiſième *genre*.

S'il n'étoit pas inutile de propoſer quelqu'amélioration dans l'emploi des ſignes, je dirois qu'il faudroit diſtinguer, par le ſigne, le dièſe & le bémol diatoniques du chromatique & de l'enharmonique. Mais il faut ſe contenter pour le moment de prouver l'exiſtence de ces trois eſpèces de cordes.

Prouvons que les cordes chromatiques ne ſe marient point entr'elles, & que par conſéquent elles diffèrent eſſentiellement des diatoniques qui ont cette faculté.

Exemple à deux temps égaux.

Le chiffre 1 marque le levé, car c'eſt le levé qui eſt le premier temps de la cadence; le chiffre 2 déſigne le frappé ou ſecond temps de la cadence.

Si ut, ſol mi, ſol fa, re ſi, la ♯ *ſol* ♯, *la fa, ſi* ♭ *la* ♭, *ut ſi.*
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

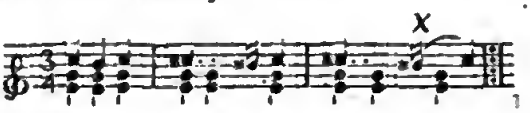
Dans cet exemple, les cadences *la* ♯ *ſol* ♯ & *ſi* ♭ *la* ♭ choquent l'oreille; pourquoi cela? C'eſt qu'elles choquent la raiſon. On peut donc choquer le jugement en muſique comme dans tout autre langage? Aſſurément; le bon ſens exiſte en muſique comme par-tout, & le fil logique du diſcours ne peut pas plus ſe rompre dans la phraſe muſicale que dans toute autre, ſans que la raiſon en ſoit bleſſée. La cadence *la* ♯ *ſol* ♯ eſt un déraiſonnement muſical, car il coupe le fil logique de cette phraſe, en y détruiſant l'unité de ton qui doit y régner. Comment détruit-elle cette unité? En ce qu'elle traite en corde diatonique la corde chromatique *la* ♯, puiſqu'elle lui donne pour conſéquent la corde chromatique *ſol* ♯, ce qui forme une union diſcordante & interdite par la nature. Pourquoi dites-vous que c'eſt traiter la corde *la* ♯ en corde diatonique, que de lui donner *la* ♯ pour frappé, pour ſuite ou conſéquent? C'eſt que *la* ♯ ne pourroit ſe marier mélodiquement avec *ſol* ♯ qu'autant que ces deux cordes ſeroient diatoniques, ou l'une diatonique & l'autre chromatique; car il n'y a que les cordes diatoniques qui ſe marient entr'elles, les chromatiques ne s'alliant qu'à une corde de l'un des deux autres *genres*. Ce raiſonnement s'applique également à la cadence *ſi* ♭ *la* ♭, qui eſt une fauſſe propoſition, puiſque ces cordes étant toutes deux chromatiques, elles ne peuvent cadencer enſemble.

Pour rendre juſtes ces deux propoſitions *mal ſonnantes*, il faut, dans l'une, ſubſtituer *la* naturel diatonique à *la* ♯ chromatique; & dans l'autre un *la* naturel à *la* ♭.

Veut-on s'aſſurer qu'il y a des cordes enharmoniques, & qu'elles ne peuvent s'unir entr'elles ni aux diatoniques, mais ſeulement aux chromatiques; il n'y a qu'à exécuter les exemples ſuivans.

Exemple.

Le *ſi* ♯ enharmonique, marqué d'une croix, & qui paſſe au ton naturel diatonique, eſt une fauſſe cadence mélodique; donc l'enharmonique ne cadence point avec le diatonique.



Le paſſage du *ſi* ♯ enharmonique à l'*ut* × enharmonique eſt également une fauſſe cadence mélodique, une propoſition mal ſonnante; donc deux

cordes chromatiques *différentes* ne cadencent point entr'elles.

Maintenant qu'on a vu la preuve qu'il y a trois *genres* de cordes, les diatoniques, les chromatiques & les enharmoniques, on ne peut plus mettre en queſtion l'exiſtence de ces trois *genres*, ni croire, comme on l'enſeigne, que le chromatique & l'enharmonique ne conſiſtent que dans des tranſitions. Toutes ces erreurs ſont naturellement détruites par les exemples que nous venons de mettre ſous les yeux de nos lecteurs. Il s'agit maintenant d'examiner ſi les idées qu'on s'eſt faites des *genres* des Anciens ſont vraies ou fauſſes.

On dit que chez les Grecs le chromatique procédoit par un ſémi-ton majeur *ſi ut*, un ſémi-ton mineur *ut ut* ✲ & un hémi-diton, ou tierce mineure *ut* ✲ *mi*; mais c'eſt une mépriſe de croire que le chromatique marchoit ainſi par une tierce mineure après deux ſémi-tons, & que les Grecs s'abſtenoient des cadences mélodiques *ut* ✲ *re*, *re* ✲ *mi*. Ceux qui le penſent, prennent la manière abrégée d'indiquer le ſyſtême chromatique pour ce ſyſtême entier; ce qui eſt tomber dans la même erreur que de croire que les trois cordes de la lyre de Mercure *ſol ut fa* étoient tout le ſyſtême diatonique des Anciens; tandis que ces trois cordes *ſol ut fa* ne ſont, bien évidemment, que la première & la dernière corde de chacun des deux tétracordes *ſol la ſi ut*, *ut re mi fa*, qui forment en effet tout le ſyſtême diatonique, compoſé de ſept cordes, qu'on appellera, ſi on veut, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, ou *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, ou *ſol la ſi ut re mi fa*, ou *ſi ut re mi fa ſol la*.

Le genre chromatique des Grecs étoit donc tel qu'eſt le nôtre, comme leur diatonique eſt notre diatonique, comme leur oreille eſt notre oreille, leur organiſation notre organiſation.

Voyons maintenant ſi leur enharmonique, qu'on n'a jamais compris, eſt autre choſe que notre enharmonique.

« Dans l'enharmonique, dit J. J. Rouſſeau, la » modulation procédoit par deux quarts de ton & » par un ditou, ou tierce majeure. »

Deux quarts de ton! Voilà qui eſt terriblement impoſant; mais ſait-on bien ce qu'on dit quand on parle ainſi de quart de ton? Rien n'eſt plus commode que de dire que le diatonique procède par tons, le chromatique par demi-tons, l'enharmonique par quarts de ton, & le diacommatique par demi-quarts de ton; mais toute cette prétendue ſcience s'évanouit devant la pratique éclairée, qui n'offre aux yeux de ceux qui ſavent voir, & aux oreilles de ceux qui entendent bien, que des tons & des demi-tons.

Examinons le tétracorde enharmonique grec *ſi ſi* ✲ *ut mi*. Hé bien! ce tétracorde, qui offre l'abrégé du ſyſtême enharmonique, & non le ſyſtême lui-même en entier, n'eſt pas autre choſe que mon *genre* enharmonique; car *ſi ſi* ✲ *ut mi* eſt l'abrégé de *ſi ut*, *ſi* ✲ *ut* ✲, *ut* ✲ *re*, *ut* X *re*, *re* ✲ *mi*, dans lequel il n'y a que des demi-tons, malgré toute aſſertion contraire.

Le *genre* enharmonique eſt le *genre* des cordes *ſerrées & bien jointes*, dit Rouſſeau, d'après Buretre; cette définition convient parfaitement à mon enharmonique, & fort peu a celui qui laiſſe une grande lacune entre *ut* & *mi*, qui devroit le faire appeler le *genre* des ſéparées & des rares.

« Il n'y avoit jamais que quatre cordes par téträ» cordes; » cela eſt vrai, mais c'eſt des cordes diatoniques & fondamentales qu'il faut entendre qu'il n'y avoir que ce nombre; car chaque *genre* intercalaire ayant les ſiennes, *qui ne remplacent pas les diatoniques, que rien ne déplace ni ne remplace*, il faut de toute néceſſité qu'un tétracorde chromatique ait ſes quatre cordes diatoniques, plus ſes intercalaires chromatiques; & qu'un tétracorde enharmonique ait quatre cordes diatoniques, plus les intercalaires chromatiques, plus les intercalaires enharmoniques; c'eſt là ce qu'il falloit comprendre pour bien raiſonner ſur les tétracordes, & ce qui eſt échappé à Rouſſeau, tout grand raiſonneur qu'il étoit. Auſſi dit-il, ſans ſe rendre bien compte de ſa penſée, « ſi l'on avoit égard à ce que diſent Boëce & d'au» tres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner » de bornes fixes à l'étendue du tétracorde. » — On pourroit très-bien lui donner des bornes, & ce ſont celles que j'aſſigne dans mon grand ſyſtême; car il n'y en a point d'autres que celles-là, étant celles que la nature a aſſignées elle-même, en nous organiſant comme elle a fait.

Ne faut-il pas ſe croire bien fort de l'autorité des Grecs, pour oſer donner *ſi ſi* ✲ *ut mi* pour de la mélodie grecque? Oſeroit-on le donner pour un trait de notre mélodie? Ne diroit-on pas a celui qui ſeroit aſſez mal-aviſé pour cela: apprenez à ſolfier, & vous ſaurez que *ſi ſi* ✲ *ut mi* n'eſt pas, ne fut & ne ſera jamais de la muſique, & qu'il n'y a que ceux qui calculent & raiſonnent en dépit d'Apollon & de Minerve, qui s'imaginent que le quart de ton eſt un intervalle muſical. La nature nous apprend, ſoit dans l'exercice de la voix, ſoit dans l'emploi muſical des ſons tirés des inſtrumens, que le plus petit intervalle en muſique eſt un demi-ton. Un demi-ton peut être plus ou moins fort, mais jamais aſſez foible ni aſſez fort pour n'être plus un demi-ton; il en eſt de même des autres intervalles, & c'eſt ce qui permet les différens tempéramens, ſans permettre pour cela une autre muſique. Dire que les Anciens avoient des quarts de ton, c'eſt dire qu'ils étoient d'une autre organiſation que l'organiſation humaine, & par conſéquent c'eſt avancer une abſurdité. Tout prouve, au contraire, que le ſyſtême mélodique des Anciens, & notre ſyſtême harmonique, ne ſont, l'un à l'autre, que comme une partie eſt à un tout, c'eſt abſolument le même ſyſtême de ſons; mais celui des Anciens n'eſt qu'a une partie, & le nôtre à pluſieurs.

Il faut obſerver que ſi les Anciens n'avoient pas notre ſyſtême harmonique, il ne s'enſuit pas de là que nous n'ayons pas leur ſyſtême mélodique : le ſyſtême grec, au contraire, eſt implicitement compris tout entier dans notre ſyſtême harmonique, & il nous eſt loiſible de l'en ſéparer quand il nous plaît; nous n'avons beſoin pour cela que de retrancher l'harmonie, & de ſuivre pour la mélodie les erremens du plain-chant, meſuré ou non meſuré.

En quoi la muſique à une ſeule partie des Anciens diffère-t-elle d'une muſique à une ſeule partie des Modernes? En ce que celle des Anciens n'eſt point compoſée d'après un ſyſtême d'accords, & d'après le mode harmonique majeur ou mineur, mais d'après le ſyſtême des tétracordes accouplés qui ſont les modes mélodiques grecs. (Voyez *Modes.*)

Ce qui a égaré les philoſophes, tant anciens que modernes, c'eſt qu'ils ont conſidéré l'intervalle d'un ſon à un autre comme diviſible à volonté. En conſéquence, ils ont diviſé & ſoudiviſé cet intervalle en autant de parties qu'il conveooit à leurs idées. Il falloit au contraire ne voir dans la muſique que *des individus de trois claſſes différentes*, des diatoniques, des chromatiques & des enharmoniques, placés tous à l'une ou à l'autre des deux ſeules diſtances *mélodiques* qui exiſtent, ſavoir: à un *ton* ou à un *ſémi-ton;* & ne rien voir de diviſible dans tous ces individus, dont l'un ne peut former l'autre en ſe coupant en deux ou en quatre.

Si les muſiciens, au lieu de ſe laiſſer ſagement conduire par la nature ou par leur inſtinct, s'étoient livrés aux philoſophes, ils auroient fait de la muſique épouvantable; mais hors d'état d'entendre & de réfuter ceux-ci, ils ont ſuivi le chemin que leur indiquoit le ſentiment muſical, ils ont conſulté leur organiſation; & cette lumière, plus grande & plus ſûre, à meſure que l'on ſe perfectionne, les a toujours préſervés de l'erreur. Voulez-vous voir où conduit la manie du calcul qu'une connoiſſance profonde de la muſique ne ſait point arrêter où il faut? Liſez l'article *Conſonnance* tiré de Sulzer, & celui de l'abbé Feyton. Nous réfuterons les erreurs qui s'y trouvent à l'article *Harmonie* & à l'article *Syſtême.*

On s'imagine, d'après les théoriciens, que nous goûterions un charme inexprimable, ſi, au lieu d'intervalles dits *tempérés*, on n'employoit que des intervalles non tempérés; cette idée eſt fauſſe, il n'en réſulteroit pas plus de plaiſir, mais ſeulement l'impoſſibilité de revenir au ton d'où l'on ſeroit parti; ce dont il eſt facile de ſe convaincre ſur le violon ou le violoncelle, où l'on peut ſe donner la jouiſſance de jouer en un ſeul ton, d'après tel ſyſtême qu'on voudra eſſayer. On croit auſſi, & cette erreur eſt encore plus ſenſible que la précédente, que quand un *la* ♭ devient *ſol* ♯, ſi l'on pouvoit faire ſuccéder dans toute la rigueur de ſon intonation ce *ſol* ♯ à ce *la* ♭, on ſavoureroit alors tout ce que l'enharmonique a d'attrayant, & point du tout; le paſſage de *la* ♭ à *ſol* ♯ eſt un intervalle non muſical, qu'on ne peut faire entendre ſans détonner, & qu'il faut bien ſe garder de pratiquer dans l'exécution, ainſi qu'on peut s'en convaincre en cherchant cette différence ſur un violoncelle.

Le plaiſir de l'enharmonique eſt celui que donne un mot employé dans deux ſens différens. Préſenté d'abord ſous une acception, comme conſéquent d'une cadence, il eſt pris enſuite ſous une autre, & devient l'antécédent de la cadence ſuivante. Voilà ce qui étonne, & c'eſt à cet étonnement que l'enharmonique doit une partie de ſa puiſſance. Or donc, ſi, au lieu de conſerver le même ſon, on s'aviſe, dans le deſſein d'être plus exact, de baiſſer ou de hauſſer l'intonation, alors, au lieu de mettre ſur la voie du nouveau ſens ſous lequel on veut employer telle note, on fait un intervalle anti-muſical qui n'explique point le myſtère, mais qui en détruit le charme. Il faut donc que l'exécutant qui eſt arrivé ſur un *la* ♭ qui va devenir *ſol* ♯, garde bien l'intonation du *la* ♭ pour le *ſol* ♯; car c'eſt préciſément la réſolution d'un *la* ♭ comme s'il étoit *ſol* ♯ qui produit la ſurpriſe dont le prétendu enharmonique nous fait jouir. Je dis *prétendu enharmonique*, parce que dans ces ſortes de tranſitions il n'y a point d'emploi de cordes du *genre* enharmonique, ce qui a été aſſez évidemment prouvé dans cet article même, pour n'y pas revenir ici.

(*M. de Momigny.*)

GIGUE. *ſ. f.* Air d'une danſe de même nom, dont la meſure eſt à ſix-huit, & d'un mouvement aſſez gai. Les opéra françois contiennent beaucoup de *gigues*, & les *gigues* de Corelli ont été long-temps célèbres; mais ces airs ſont entiérement paſſés de mode, on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Gigue. Si l'on ne fait plus de *gigues* en Italie, c'eſt qu'on n'y fait plus d'airs de danſes d'aucune eſpèce; on préfère d'employer ceux qui ſont faits par des François, qui ont paſſé de tout temps pour s'y entendre très-bien, ou par des Allemands qui les ont imités fort heureuſement en ce genre. Cependant, on trouve encore quelques compoſiteurs italiens qui s'adonnent à cette eſpèce de ſymphonie; mais ils s'y conſacrent excluſivement. Les maîtres italiens eux-mêmes, lorſqu'ils travaillent en pays étrangers, où l'on joint quelquefois la danſe à la contexture de l'opéra, ne dédaignent pas d'en faire les airs. On connoît quelques opéra de Paiſiello faits en Ruſſie, où l'on trouve de fort jolis airs de danſes. M. Piccinni en a fait de charmans dans ſes opéra françois, & même dans les premiers.

(*M. Framery*)

GINGLARUS: petite fûte des Egyptiens, qui, ſuivant Pollux, étoit propre à une mélodie ſimple, peut-être parce qu'elle n'avoit que peu de trous.

(*M. de Caſtilhon.*)

Digitized by Google

GINGRAS. (Voyez ci-après *Gingros.*) Il eſt probable que le vrai mot étoit *gingras*; il y avoit auſſi une danſe nommée *gingras*, parce qu'on la danſoit au ſon de ces flûtes. (*M. de Caſtilhon.*)

GINGROS & GINGRIA. Au rapport d'*Athénée*, les Phéniciens avoient des flûtes longues d'une palme, qui rendoient un ſon aigu, mais lugubre. Les Cariens s'en ſervoient dans leurs funérailles; peut-être a-t-on nommé ici les Phéniciens Cariens, comme dans *Corinna* & *Bathyllides*. Ces flûtes tiroient leur nom des lamentations des Phéniciens ſur la mort d'Adonis, qu'ils appeloient *Gingres*.
(*M. de Caſtilhon.*)

GLOSSOCOME. Nom que les Anciens donnoient à l'eſpèce d'étui dans lequel ils conſervoient les glottes de leurs flûtes, qui probablement étoient des eſpèces de hautbois, & par conſéquent leurs glottes des anches. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GLOTTE. Pollux met la *glotte* au nombre des parties de la flûte, & Heſychius dit que les *glottes* étoient des languettes ou petites langues, qui s'agitoient par le ſouffle du joueur. Cette deſcription d'Heſychius confirme l'idée où je ſuis que les flûtes des Anciens n'étoient que des eſpèces de hautbois. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels, le *goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins: il ne ſeroit pas ce qu'il eſt ſi l'on pouvoit le définir; car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert, ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la mélodie, des chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés; il y a, dans l'harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulières; il y a, dans l'entrelacement des morceaux, un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque choſe de plus fin que la loi des contraſtes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, ſans jamais ſortir de ſon caractère; de ces manières, les unes plaiſent plus que les autres, & loin de les pouvoir ſoumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteurs, rendez-moi raiſon de ces différences, & je vous dirai ce que c'eſt que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choſes qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce & flexible chargera ſes chants d'ornemens agréables; une voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la mélodie, l'autre fera cas des traits recherchés, & tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *goût* enſeigne à tirer parti; tantôt du caractère particulier de chaque homme qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent, & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſqu'unanime: ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux règles, & ce jugement commun eſt alors celui de l'artiſte ou du connoiſſeur; mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous, & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés, que tous ne ſont pas gens de *goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai; mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la muſique françoiſe & l'italienne.

Au teſte, le génie crée, mais le *goût* choiſit, & ſouvent un génie trop abondant a beſoin d'un cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *goût* on peut faire de grandes choſes; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *goût* qui fait ſaiſir au compoſiteur les idées du poète; c'eſt le *goût* qui fait ſaiſir à l'exécutant les idées du compoſiteur; c'eſt le *goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet; & c'eſt le *goût* qui donne à l'auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées, eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes.
(*J. J. Rouſſeau.*)

GOUT. Cet excellent article n'a pas eu la même célébrité que celui du mot *génie*: mais j'avoue qu'il me paroît infiniment ſupérieur. La juſteſſe du raiſonnement y eſt égale à la fineſſe des idées; Rouſſeau y établit avec beaucoup de clarté des diſtinctions auſſi

délicates que vraies, & il y réunit l'élégance du ſtyle à la ſimplicité de l'expreſſion. En parlant de *goût*, il en donne lui-même un exemple.

On peut être fâché ſeulement de rencontrer au commencement cette phraſe qui ne me paroît pas avoir la juſteſſe du reſte :

« Le *goût*, dit-il, ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi » l'on pouvoit le définir ; car il juge des objets ſur » leſquels le jugement n'a plus de priſe. » Ce n'eſt pas une raiſon pour qu'on ne puiſſe le définir. Cette phraſe même en eſt une définition ; car on pourroit dire : le *goût* eſt cette eſpèce de ſentiment qui juge les objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe. — Mais je me hâte d'abandonner une critique entiérement étrangère à notre objet, & qui ne doit rien diminuer du mérite de ce morceau.

(*M. Framery.*)

Gout. Le *goût* eſt ce tact fin, délicat & prompt qui met dans les ouvrages ou y fait diſcerner tout ce qui a de la grâce & de l'élégance. Evitant le commun autant que le recherché, il ſimplifie ce qui eſt trop compliqué, orne & brode ce qui eſt trop nu ou trop ſimple.

C'eſt lui qui nous apprend à ne point confondre les diſparates avec les oppoſitions & les contraſtes ; il s'exerce ſans ceſſe, mais c'eſt preſque toujours à notre inſu, ce qui, éloignant l'ennui & l'idée même de l'étude, nous le fait prendre pour un ſentiment inné, pour une ſorte d'inſtinct. C'eſt un jugement plus habile que la raiſon, qui prononce, non d'après des règles, mais d'après des modèles & des exemples. Il me ſemble qu'il tient plus de la femme que de l'homme, plus de l'amateur que du profeſſeur. Comme il ſe polit & s'épure dans les cercles choiſis, la nation qui a le plus de *goût* doit être naturellement celle où ſe raſſemblent plus fréquemment les femmes aimables, les hommes d'eſprit & les grands artiſtes. Ce ne ſont donc point les pédans qui donnent le *goût*, pas plus qu'ils ne donnent l'uſage du monde. Il diffère dans chaque peuple ſelon la hauteur où la culture des lettres & des arts y eſt portée, & ſelon le degré de politeſſe & de civiliſation où la ſociété eſt parvenue.

On montre du *goût* en faiſant moins mal ; mais on en montre davantage en faiſant mieux. Les hommes de *goût* des ſiècles reculés ne ſont que les moins barbares de leur nation & de leur ſiècle. Dans le temps qu'on ſurchargeoit le chant d'ornemens fades, il y avoit du *goût* à les mieux exécuter, & ſurtout à en être moins prodigue. Si le *goût* s'allie avec le luxe comme avec la ſimplicité, il fuit la profuſion ; & ce mot : *Tu la fais riche ne pouvant la faire belle*, eſt une épigramme d'un homme de *goût*.

Le bon *goût* abſolu, indépendant de la mode, des localités & de toute convention, eſt le point de perfection que les lettres & les arts atteignent à certaines grandes époques, mais où on ne les voit point arriver tous enſemble, quoiqu'ils s'entr'aident mutuellement. La muſique eſt toujours reſtée, chez les Grecs, fort inférieure à la poéſie & à l'éloquence, & en France, elle n'a eu ſon beau ſiècle que près de quatre-vingts ans après la littérature. Il eſt probable que ce retard n'eût pas eu lieu, ſi l'antiquité nous eût fourni d'auſſi beaux modèles en muſique que le ſont pour les lettres les Poëmes d'Homère & de Virgile, les Harangues de Démoſthène & de Cicéron, & les Œuvres dramatiques de Sophocle & d'Euripide. Peut-être auſſi cette époque ne ſeroit-elle pas arrivée encore, ſi les beaux ouvrages de quelques grands compoſiteurs d'Italie de d'Allemagne n'en avoient bâté l'inſtant. Ces deux nations ont été nos modèles & nos maîtres en cet art, parce qu'elles avoient ſur nous une avance d'un ſiècle au moins.

Le degré d'élévation où les hommes de génie qui ont le plus heureuſement travaillé depuis ſoixante ans ont porté la muſique en Europe, menace peut-être cet art de quelques pas rétrogrades, & le pouſſe vers la bizarrerie ; mais les chefs-d'œuvre ſont là pour guider le *goût*, & lui dicter ſes arrêts contre ceux qui, cherchant des routes nouvelles, ne feroient que s'égarer. (*M. de Momigny.*)

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'art de chanter, ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris pluſieurs maîtres de *goût-du-chant*, & ce goût a pluſieurs termes qui lui ſont propres : on trouvera les principaux au mot *Agrémens*.

Le *goût-du-chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelqu'acteur ou actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à naſillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir ; mais tout cela ſont des grâces paſſagères qui changent ſans ceſſe avec leurs auteurs. (*J. J. Rouſſeau.*)

Gout-du-chant. Il conſiſte à donner à la mélodie la grâce, & aux paroles l'expreſſion qui leur convient. Il y a des maîtres qui aſſurent qu'ils ſont en état d'enſeigner tout cela. Je les en félicite ; mais il me ſemble que les élèves qui n'auroient pas eux-mêmes le *goût*, l'intelligence, la ſenſibilité néceſſaires pour y parvenir, aucun maître ne pourroit les leur donner ; & que ceux à qui ces facultés ne manquent pas n'ont pas beſoin de maître. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe enſeigner l'art de porter, de modifier la voix, d'exécuter tous les paſſages qui peuvent & doivent embellir le chant ; mais quant à l'application, comme elle varie autant que les formes de la mélodie & l'expreſſion des paroles que l'on peut avoir à rendre, c'eſt au chanteur ſeul qu'on doit s'en rapporter : il n'y a point de règle générale qui puiſſe lui être indiquée.

Je me rappelle avoir pris dans ma jeuneſſe quelques leçons de *goût-du-chant*. Le maître m'écrivoit toutes les

les ſyllabes dont il falloit doubler la conſonne ; c'étoit pour donner de l'ame au chant. Il me marquoit auſſi, par de petits ſignes, quelques hoquets qu'il falluit faire par-ci par-là, & que l'on appeloit de l'expreſſioo. Aujourd'hui, elle oe conſiſte plus en hoquets, ni eo doublement de ſyllabes, mais en ſaccades & eo portemeos de voix d'uoe ſyllabe à l'autre. Tel eſt au moins l'uſage reçu à notre grande ſcène lyrique, & qui s'y perpétuera ſans doute de proche en proche, juſqu'à ce que quelque acteur aimé le remplace par uo autre défaut. Déja tous les élèves d'une prétcodue école de muſique ſont infectés de ce mauvais *goût*, qu'ils doivent à l'habitude contractée par les maîtres eux-mêmes, & à l'exemple fuoeſte de leurs anciens, qu'on leur donne mal-adroitemeot à imiter. Il eſt probable que la France n'aura jamais de véritable *goût-du-chant*, taot qu'il y ſera enſeigoé par des maîtres.

Un eſpoir nous reſte eocore, c'eſt l'établiſſemeot de la troupe italienne parmi nous. Il o'eſt pas douteux qne ce oe ſoienr d'excellens modèles pour le *goût-du-chant*, & l'on apperçoit déjà, dans nos jeunes chanteurs, des progrès peu nómbreux, mais ſenſibles : il faut ſeulement qu'ils ſachent ſe défendre de l'affectatiou qui naît preſque toujours de l'imitation. Il faut qn ils prennent bien garde que l'aeceur proſodique de la laogue françoiſe n'eſt pas le même que celui de la langue italieone, & qu'ils doivent avoir égard à cette différeoce en eherchant les procédés des Italiens. Par exemple, les *e* mnets qui ſe trouvent ſur les temps foibles ne doivent être ni ſi fortemenr prononeés, oi ſi prolongés que les voyelles foibles & non mueites qui termineot les mots italieos. Preſque toutes les voyelles italienoes ſont ſuſceptibles de prolatioos & de paſſages : en françois, le nombre en eſt beaucoup plus eireonſcrit, &c.

Au teſte, on remarquera que les premiers compoſiteors françois qui voulurent imiter le ſtyle de l'Italie, croyoient avoir fait uo morceau dans le *goût italien*, quand ils l'avoient terminé par un *triple* ou *triole*. Cela n'a pas empêché que oous ne ſoyons parvenus peu à peu à ſaiſir leur véritable manière en l'appropriaot à notre langue ; il faut eſpérer qu'un jour nous obtiendrons le même avantage pour le *goût-du-chant*.

(*M. Framery.*)

GOUT DU-CHANT. Comme, avant de la broder, il f ut d'abord établir l'étoffe qu'on veut embellir, de même il faut apprendre à émettre la voix, à poſer & tnir les ſons, & à former un chant avant de ſonger à l'orner. Voyez à cet égard l'article *Chanter* de M. Ginguené.

Quand on a le *goût* aſſez formé pour diſtinguer le nu & le vide du ſimple & du naturel, alors on apprend à couvrir le on, à remplit le vide, & à ornet ce qui eſt trop ſimple.

La mélodie tient la vie de la fréquence de ſon cadence, & ſon charme du choix de ſes cadences. Quand le cadeoeé eo eſt trop *rare*, le chant devient *lâche*, & appelle les ornemens. Comment orne-t-on ou brode-t-on un chaot ? Avant de répondre à cette queſtion, & d'ajouter iei quelques idées à ce qui a été dit au mot *Broderie*, il faut d'abord qu'on ſache qu'un chant peut être non-ſenlement *meſuré*, mais *verſifié* & même *rhythmé*. Voyez ces différens mots.

Suppoſons mainenant que le thème qo'on veut broder eſt l'octacorde *ut re mi fa, ſol la ſi ut*, écrit en blanches, à deux temps, & eommençant en levant.

Cet octacorde forme uo vers muſical, dont chaque tétracorde eſt un hémiſtiche.

EXEMPLE.

1er. hémiſtiche.	2e. hémiſtiche.
ut *re*, *mi fa* :	*ſol la*, *ſi ut*.
1 2 1 2	1 2 1 2

Pour broder ce eanevas & l'orner le moins poſſible, il ne faut en broder que la dernière note de chaque hémiſtiche, le *fa* & l'*ut*, en ajoutant là oote au-deſſus ou au-deſſous de ce *fa* & de cet *ut*.

Mais comment loger une note de plus dans une meſure eotiérement pleine ? Cela ne peut ſe faire qu'aux dépeos de eelles qui ſoot dans la meſute, & dont il faut diminuer la durée. Le *fa* & l'*ut* étant les deux notes à orner, il faut les diminuer de moitié & en faire des noires, pour faire place à deux autres noires qui les broderont. Par ce moyeo, chaque hémiſtiche, au lieu de quatre ootes, en a einq, &, au lieu de quatre blaoches, il o'en a plus que trois & deux noires : *ut re*, *mi ſol fa ; ſol la*, *ſi re ut*.

Comme on ne peut broder qu'en diminuant la durée de quelques notes, les Italiens appellent cette opération *ſminuire*, diminuer. En effet, pour broder, il faut néceſſairement diminuer la durée des ootes, afio d'eo pouvoir augmenter le nombre.

Qu'arrive-t-il de ce que le *fa*, qui commençoit le temps frappé de l'hémiſtiche, n'en forme plus que la ſeconde portion ? Il ſuit de là qu'une déſinence ou chute féminine a été ſubſtituée à une chute maſculine.

Il faut remarquer qne les déſinenees maſculines & féminines des mots des diverſes langues tirent leur origine dn ſentiment muſical qui les a établies dans la muſique, & que l'*appoggiatura* eſt toujours fonciérement une déſinence féminine, quoique les chanteurs ſe permettent de la pratiquer ſous des mots à finales maſculines.

Au lieu de broder en deſſus les notes *fa* & *ut*, on peut les broder en deſſous, & faire *ut re*, *mi mi fa* : *ſol la*, *ſi ſi ut* ; mais cette ſecon le manière a moins de variété que la première, paice qn'on y répète le *mi* & le *ſi*, au lieu que dans l'autre, aucune note n'eſt répétée.

L *appoggiatura* eſt ſi bien une déſinence féminine,

que ſon nom ſeul l'indique. On n'appuie en effet ſur cette note, qui précède la dernière, que pour donner à celle-ci le caractère d'une ſyllabe muette, tant par la briéveté, que parce qu'on ne la fait ſonner qu'à demi.

On peut broder la ſeconde & la troiſième note comme on a brodé la quatrième note de l'hémiſtiche de ce vers, & dire *ut mi re, fa mi, ſol fa : ſol ſi la, ut ſi, re ut;* ce qui ne laiſſe plus qu'une blanche à chaque hémiſtiche.

Il ne ſeroit pas également convenable de broder cette première blanche de chaque hémiſtiche, par la raiſon qu'étant note d'harmonie, on ne peut y ſubſtituer une note de mélodie, rien ne l'ayant précédée. Cette bévue eſt l'une de celles dans leſquelles tombent ſouvent les chanteurs. C'eſt une faute de compoſition, & cela a encore l'inconvénient de faire diſparoître entiérement le canevas; ce qui transforme la broderie en une variation: car broder, ce n'eſt qu'orner une partie du thème, au lieu que varier, c'eſt le broder ou le travailler, par augmentation ou diminution, d'un bout à l'autre. (Voyez *Variation.*)

On peut broder la même note en deſſus & en deſſous. Je choiſis ici pour cela l'avant-dernière de chaque hémiſtiche, & je dis : *ut re, fa mi re mi ſol fa;* ainſi, au lieu du *mi* blanche, je mets les quatre croches *fa mi re mi*, & je laiſſe les deux noires *ſol fa*. Je fais enſuite la même opération dans le ſecond hémiſtiche : *ſol la, ut ſi la ſi re ut.* Le *goût* approuve ces ornemens, parce qu'ils ont de la variété, & qu'on les peut exécuter ſans que le deſſin du thème en ſoit effacé, & ſans rien ôter à la grâce de l'exécution.

On peut épuiſer ſucceſſivement toutes les combinaiſons, en obſervant qu'on ne doit ſe permettre que celles que comporte la nature de notre voix ou de notre inſtrument, & l'habileté de notre exécution. C'eſt en cela que conſiſte le vrai *goût-du-chant.* (Voyez *Variation, Muſique, Harmonie* & *Mélodie.*)

(*M. de Momigny.*)

GRACIEUSEMENT. Cet adverbe, qui répond au *grazioſo* des Italiens, mis à la tête d'une pièce de muſique, marque un mouvement modéré tirant ſur le lent, à peu près comme l'*andante*, mais avec douceur, reſtant toujours dans une eſpèce de demi-jeu, à moins que le compoſiteur n'indique le contraire; il faut ſurtout éviter les coups d'archet ou de langue ſecs.

(*M. de Caſtilhon.*)

GRANDE CLEF. On appelle quelquefois ainſi la clef d'F, *ut fa*, ſur la quatrième ligne, apparemment parce que c'eſt la plus baſſe.

(*M. de Caſtilhon.*)

GRASSEYEMENT : défaut de l'organe qui gâte la prononciation ordinaire, celle que nous deſirons dans la déclamation & dans le chant, ſurtout dans celui du théâtre. On parle gras, on chante gras, lorſqu'on donne le ſon de *r* comme ſi elle étoit précédée d'un *e* ou d'un *g*, & qu'on dit *l* comme ſi elle étoit un *y*, ſurtout quand elle eſt double. Ainſi, le mot *race*, dans la bouche de ceux qui graſſeyent, ſonne comme le mot *grace* ou *trace* dans celle des gens qui parlent ou chantent bien; & au lieu de dire *carillon*, *groſeille*, on prononce niaiſement *caryon*, *groſeye.*

Le *graſſeyement* ſur les autres lettres de la langue eſt au moins auſſi inſupportable. Il y en a ſur le c qu'on prononce comme s'il étoit un *t*. On a mis ſur le théâtre, des perſonnages de ce genre, dont le *graſſeyement* a beaucoup fait rire. On avoit un motif raiſonnable de tidiculiſer ce défaut, rarement naturel, & qui preſque toujours n'eſt produit que par l'affectation ou la mignardiſe.

Il eſt rare que, dans les premiers ans, on ne puiſſe pas corriger les enfans de ce vice de prononciation, qui ne vient preſque jamais du défaut de l'organe : celui de *r*, par exemple, n'eſt formé que par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, & qui eſt pouſſé du dedans au dehors. Ce mouvement eſt inutile pour la prononciation de *r;* il eſt donc poſſible de le ſupprimer. Tout le monde peut aiſément en faire l'expérience; car on graſſeye quand on veut.

Ce défaut eſt laiſſé aux enfans, ſurtout aux jeunes filles, lorſqu'elles paroiſſent devoir être jolies, comme une eſpèce d'agrément qui leur devient cher, parce que la flatterie fait tout gâter.

On a un grand ſoin d'arrêter le *graſſeyement* ſur le c, le *d* & le double *l*, qui eſt le vice de preſque tous les enfans, parce qu'il donne un ton peſant & un air bête. Il ſeroit auſſi facile de les guérir de celui qui gâte la prononciation de *r;* quoiqu'il ſoit plus ſupportable, il n'en eſt pas moins un défaut.

Lorſqu'il eſt queſtion du chant, le *graſſeyement* eſt encore plus vicieux que dans le parler. Le ſon à donner change, parce que les mouvemens que le *graſſeyement* emploie, ſont étrangers à celui que forment, pour rendre *r*, les voix ſans défaut.

(*M. Cahuſac.*)

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GRAVE. *adj.* eſt oppoſé à *aigu.* Plus les vibrations du corps ſonore ſont lentes, plus le ſon eſt *grave.* (Voyez *Son, Gravité.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

GRAVE. Fugue *grave* : c'eſt celle dont le mouvement eſt lent, & les notes d'une longue va-

leur. Cette eſpèce de fugue eſt fort rare, & je ne ſais pourquoi. Les fugues rapides, & devenues par-là des morceaux d'exécution, ne produiſent ſouvent qu'un bruit harmonieux, mais confus, qui empêche d'en bien diſtinguer les divers deſſins, & où l'expreſſion eſt tout-à-fait nulle. Les fugues *graves*, au contraire, en laiſſant à l'oreille le temps de ſuivre le ſujet dans toutes les routes qu'il doit parcourir, ſeroient encore ſuſceptibles de beaucoup de ſentimens, particuliérement pathétiques, & ſe prêteroient, ſurtout par leur forme, à exprimer les penſées oppoſées ou différentes des perſonnages qui, obligés de rendre la même ſuite d'idées dans un ordre à peu près ſemblable, doivent avoir cependant une manière différente de les préſenter. On en pourroit tirer un grand parti dans les trio, quatuor & autres morceaux d'enſemble.

(*M. Framery.*)

GRAVÉ, ÉE. Muſique *gravée*. C'eſt par la gravure plutôt que par l'impreſſion en caractères mobiles, qu'on eſt dans l'uſage de multiplier aujourd'hui les exemplaires d'ouvrages en muſique que l'on veut mettre au jour. Cet uſage ne remonte guère plus loin que le commencement du 18e. ſiècle. Tous les opéra de Lulli & de ſes contemporains furent imprimés. La gravure ne commença que pour la muſique inſtrumentale. C'eſt ce moyen qui nous tranſmit les ouvrages de Corelli, de Vivaldi, de Locatelli, de Tartini, &c.; & c'eſt à la France que l'on en doit l'invention. Comme on ne gravoit alors que ſur cuivre, & que cette pratique étoit fort diſpendieuſe, on ne pouvoit guère l'employer que pour des ouvrages peu volumineux; mais on trouva bientôt la manière de la rendre plus économique, & l'on en vint à graver des opéra entiers.

La gravure a de grands avantages ſur l'impreſſion en caractères mobiles; elle eſt infiniment plus nette & plus agréable à l'œil (voyez *Gravure*): elle en a même ſur l'écriture à la main, en ce qu'elle eſt plus égale; qu'exécutée ordinairement par un artiſte habile, elle eſt plus régulière dans ſes formes; qu'elle peut être abſolument exempte de fautes, puiſqu'on y peut corriger aiſément celles qui auroient échappé au premier examen, & qu'enfin, une fois la planche faite, on en peut multiplier les copies à peu près autant que l'on veut: mais une copie à la main, bien faite, eſt néanmoins encore préférable pour la lecture. L'huile dont on ſe ſert pour l'impreſſion des planches *gravées*, donne toujours, quelque ſoin qu'on y prenne, une teinte noirâtre au papier, qui empêche les notes de reſſortir auſſi bien. (Voyez *Copiſte*.)

(*M. Framery.*)

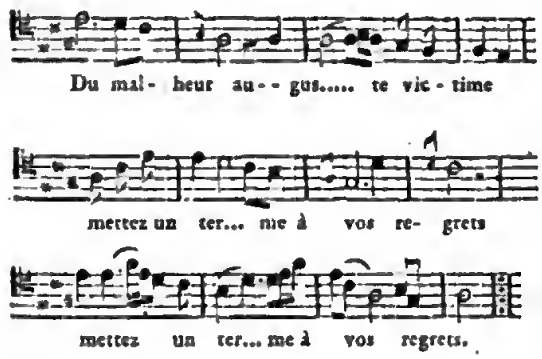
GRAVER LA MUSIQUE. Nous ne donnerons pas ici les procédés mécaniques dont la connoiſſance eſt néceſſaire pour exercer cet art; ils appartiennent à un autre Dictionnaire. Mais comme Rouſſeau a cru devoir des conſeils à ceux qui copient la muſique, il ne nous paroît pas moins utile d'en préſenter à ceux qui font profeſſion de la *graver*.

Il n'y a que trois ſortes de productions muſicales qui offrent des différences dans la manière dont elles doivent être *gravées*. Les pièces pour les inſtrumens qui portent leur harmonie, comme l'orgue, le clavecin, la harpe, le forte-piano, &c.; les ſymphonies, ſonates & concerto, qui ſe *gravent* en parties ſéparées, & les opéra qui ſe *gravent* en partition. La gravure des pièces eſt fort facile; il ſuffit, en obſervant les règles générales pour la gravure, comme de frapper les notes bien perpendiculairement, de les ranger avec régularité, &c., il ſuffit, dis-je, de mettre bien exactement la baſſe ſous les notes & ſous les traits auxquels elle ſert de fondement, afin que l'œil puiſſe ſaiſir à la fois ce que les deux mains doivent exécuter enſemble. Il faut auſſi avoir l'attention, autant que poſſible, de terminer chaque page de *recto* par la fin d'un morceau, ou d'une de ſes reprises, ou au moins à un ſilence aſſez long pour donner à l'exécutant le temps de tourner. Auſſi, dans les pièces où les reprises ſont d'une certaine étendue, eſt on dans l'uſage de les commencer ſur le *verſo*, afin de placer à la fois ſur le pupître le *verſo* d'un feuillet & le *recto* de l'autre, & de voir deux pages entières avant d'être obligé de retourner.

Les morceaux en parties ſéparées ſont encore plus faciles; ils n'exigent qu'une grande exactitude dans la copie, & l'attention de laiſſer un repos au bas de la page pour retourner: encore, pour les parties qui doivent ſervir à pluſieurs exécutans, cette loi eſt-elle moins rigoureuſe, puiſque l'un peut quitter ſa partie pour retourner, tandis que l'autre continue. Il ne s'agit donc que d'avoir des poinçons d'une groſſeur convenable, de ne les enfoncer ni trop, ce qui fatigue la planche, ni trop peu, ce qui empêche que le noir ne marque auſſi bien, & rend la planche ſuſceptible d'un moindre tirage. Il s'agit encore de bien placer & de bien diſtinguer les divers ſignes ajoutés aux notes; pour le ſurplus, le graveur doit ſuivre en tout point les conſeils expoſés au mot *Copiſte*, car il en tient abſolument lieu.

La gravure en partition exige plus d'intelligence. Comme ce procédé ne laiſſe pas que d'être cher, l'adreſſe du graveur conſiſte à le rendre le moins diſpendieux qu'il eſt poſſible, & c'eſt en cela que ſon talent diffère de celui du copiſte; car il ne s'agit pas ſeulement, dans un ouvrage un peu volumineux, d'économiſer quelques planches d'étain & le ſalaire de l'artiſte, dépenſes qui ne ſe payent qu'une fois, mais d'épargner le papier & le tirage, qui ſe multiplient autant que les exemplaires. Il faut donc, en général, que la gravure ſoit plus ſerrée que la copie à la main, & ce ſont principalement les paroles qui doivent à cet égard ſervir de guide. Mais je ne crois pas, comme on le dit dans l'ancienne *Encyclopédie*, à l'article *Gravure de muſique*, qu'on doive commencer par *graver* les paroles. J'en ai indiqué mon opinion au mot *Copiſte*; j'en vais développer les motifs.

1°. Il faut qu'il ſe trouve toujours un petit intervalle entre la ſyllabe qui termine une meſure & celle qui commence la meſure ſuivante, pour bien correſpondre aux notes ſur leſquelles portent ces ſyllabes, & qui ſont ſéparées par la barre de meſure, ce qui établit entr'elles une diſtance double. Or, ſi ces deux ſyllabes forment un ſeul mot, il faut que ce mot ſoit coupé par un ou deux tirets ou des points, comme dans l'exemple ſuivant :



On voit, dans ce peu de meſures, que le mot *mal-heur* doit être coupé par un tiret, ainſi que la première ſyllabe du mot *au-guſte*. La ſeconde de ce même mot doit être auſſi ſéparée de la troiſième, car elle appartient à un certain nombre de notes qui tiennent ſur les portées un eſpace plus grand que la longueur de cette ſyllabe. Tels ſont auſſi les mots *terme*, *mettez*, &c.

On répondra peut-être que le graveur, en deſſinant les paroles, peut avoir égard aux notes qui leur correſpondent ; mais alors il eſt indifférent d'écrire les paroles les premières ; car, ſi vous commencez par les notes, il ſuffira de même d'avoir égard aux ſyllabes correſpondantes.

2°. Lorſque vous n'avez qu'une ſyllabe pour toute une meſure, ſyllabe qui ne fait quelquefois qu'une ſeule lettre, & que je ſuppoſe exprimée par une ſeule note, ne donnerez-vous à cette meſure que la longueur néceſſaire à la ſyllabe & à la note ? Mais peut être, dans les autres parties, aurez-vous 32 doubles croches pour accompagner cette ſeule ronde. Il faut donc, en écrivant les paroles, que vous ayez auſſi égard aux accompagnemens ; & dans ce cas, je vous demanderai toujours à quoi vous aura ſervi d'écrire les paroles les premières ?

3°. Comment ferez-vous pour les toulades : tant qu'elles durent, il faut bien que vous abandonniez les paroles juſqu'à ce que le paſſage ſoit terminé ? Je crois qu'il en eſt de l'accord des paroles avec les notes, pour la copie ou la gravure, comme de l'harmonie & de la mélodie ; elles doivent être conçues enſemble, & l'on ne doit point, en écrivant l'une, oublier ſes rapports avec l'autre.

Les graveurs ſont dans l'uſage de deſſiner *légérement* avec la pointe d'un poinçon fort aigu, & les notes dans toutes les parties, & les paroles correſpondantes ; par ce moyen, ils s'appercevroient très-facilement s'ils avoient ſerré trop ou trop peu, & ſeroient à portée de ſe rectifier.

Une autre économie que l'on peut faire quelquefois dans la gravure, & que les Anglois pratiquent ordinairement, c'eſt de ſupprimer les lignes des cors, haut-bois, baſſons, même de l'alto, toutes les fois que ces parties n'ont rien à dire ou vont avec la baſſe, & lorſque cette ſuppreſſion peut faire gagner une ou pluſieurs portées dans la même page. Il y a ſeulement un inconvénient à éviter, c'eſt de ne pas laiſſer le lecteur incertain ſur la nature des parties qui reſtent ; car ſi les cors, lorſqu'ils parlent, occupent la première ligne, les flûtes & haut-bois, la ſeconde & la troiſième, les violons occuperont la quatrième ; mais ſi vous ſupprimez tout à coup les cors & les haut bois, les violons formeront alors la première : cela peut produire quelque confuſion, quoiqu'en général la forme de l'accompagnement diſtingue aſſez les violons des autres inſtrumens ; mais pour plus de clarté, donnez toujours aux violons, que vous êtes ſûr de ne ſupprimer jamais, la première & la ſeconde ligne : la pénultième & la dernière appartiendront toujours au chant & à la baſſe : les intermédiaires, ſupprimés ou rétablis au beſoin, ne vous embarraſſeront plus ; mais pour plus de clarté, vous aurez ſoin d'écrire le nom de la partie que vous faites reparoître après l'avoir retranchée.

Par ce même principe, le graveur ne doit pas employer de parties inutiles. Il doit mettre ſur une ſeule ligne les deux cors & les autres inſtrumens à deux parties qui n'ont à faire que des notes de remplissage, lorſqu'il peut y gagner une portée de plus. Il faut obſerver qu'une planche ordinaire de muſique ne peut guère comporter que ſeize lignes dans ſa hauteur, à cauſe des paroles qui doivent être à leur aiſe. Si donc vous avez neuf, dix, onze parties, il vous ſera impoſſible de mettre deux portées dans chaque page, à moins que, par des ſuppreſſions & des réunions, vous ne parveniez à réduire vos portées à huit lignes.

Il y a encore une manière beaucoup plus économique de *graver* les parties ; c'eſt de ne donner que le chant avec la baſſe, en y joignant une troiſième ligne, qui ſert pour le premier violon, & même pour tous les traits principaux d'inſtrumens qui ſe feroient entendre ſeuls. Ces trois lignes ſuffiſent pour les accompagnateurs de clavecin, forte-piano, &c., ſurtout lorſque cette troiſième ligne, au lieu d'être uniquement conſacrée au premier violon, offre de préférence au lecteur l'accompagnement figuré dans quelque partie qu'il ſe trouve. Par exemple, ſi c'eſt dans les alto, alors le premier violon ordinairement marche comme la partie du chant ; le ſecond, à l'uniſſon, à la tierce ou à la ſixte. Cela s'écrit au haut de cette

Digitized by Google

troiſième ligne, en indiquant que la partie écrite eſt celle de l'alto. Cette diſpoſition ſe conſerve tant que dure la même forme d'accompagnement; ſi elle vient à changer, on écrit de même le nom de la partie que l'on y ſubſtitue.

Ce moyen offre au lecteur, ſi non toute l'harmonie, au moins toutes les parties intéreſſantes: les autres ſe *gravent* ſéparément pour l'exécution. C'eſt ſous cette forme qu'ont paru *gravés* nos premiers opéra comiques. On conçoit qu'ils étoient beaucoup moins volumineux; car, au lieu de ne mettre qu'une ou deux portées dans chaque page, on en mettoit juſqu'à cinq, & tel acte qui emploie aujourd'hui 180 à 200 planches, n'en exigeoit pas plus d'une ſoixantaine.

Ce qui a fait renoncer à cette méthode, c'eſt 1°. que le lecteur n'y voit pas au premier coup d'œil toutes les intentions du compoſiteur, la marche de toutes ſes parties, cette infinité de détails dont on ſe plaît maintenant à ſurcharger les partitions. Ce n'eſt un inconvénient, au ſurplus, que pour ceux qui ſont d'une partition un objet d'étude; car, pour ceux qui ne veulent qu'en connoître le chant, l'harmonie & les effets principaux, ou l'exécuter ſeuls ſur quelque inſtrument, ils ont tout ce qu'ils peuvent deſirer, & les parties ſéparées que l'on y ajoute, achèvent d'en rendre facile l'exécution complète.

2°. Une autre objection qui a plus de réalité, c'eſt que nos opéra ſont deſtinés à être exécutés par des troupes éloignées de la capitale, dont les orcheſtres ne ſont pas toujours très bons. Ils ſont dirigés ordinairement par un maître qui veut avoir ſous les yeux la partition entière, afin de pouvoir indiquer à chacun les rentrées des divers inſtrumens. Il ſeroit encore poſſible d'y remédier, en conſacrant à cet uſage une quatrième ligne, qu'on appelleroit *ligne des rentrées*: il en réſulteroit toujours une épargne très-conſidérable. Quoi qu'il en ſoit, l'uſage des partitions complètes a prévalu, & durera probablement juſqu'à ce que le malheur des temps nous ramène à préférer un moyen qui réduiroit les opéra à 9 ou 12 francs, au lieu de 24 ou 30 qu'il faut les payer à préſent.

On ſent que cette méthode exige un graveur beaucoup plus inſtruit. Il eſt néceſſaire, non-ſeulement qu'il ſache lire la muſique, mais qu'il connoiſſe les effets d'orcheſtre, pour choiſir la partie la plus intéreſſante à mettre ſur la ligne d'accompagnement. Le plus ſûr ſeroit que l'auteur fît lui-même d'avance cette diſtribution, ou qu'il en chargeât un copiſte habile, & qu'on ne livrât au graveur qu'un manuſcrit à copier exactement.

(*M. Framery.*)

GRAVEUR, GRAVEUSE, *adj.* Celui ou celle qui fait profeſſion de graver de la muſique. On la gravoit autrefois ſur des planches de cuivre; on ne ſe ſert plus que de planches d'étain fabriquées exprès. Il y a ordinairement un *graveur* pour la lettre, qui ſe ſert d'une onglette ou d'un burin, & un autre pour la note, marquée, ainſi que les différens autres ſignes, ſur des poinçons d'acier que l'on frappe ſur l'étain: les lignes ſeules formant les portées, & quelquefois les traits de liaiſon, ſe creuſent à l'onglette, & ne ſe frappent point.

(*M. Framery.*)

GRAVITÉ. *ſ. f.* C'eſt cette modification du ſon par laquelle on le conſidère comme *grave* ou *bas* par rapport à d'autres ſons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la langue françoiſe de corrélatif à ce mot; car celui d'*acuïté* n'a pu paſſer.

La *gravité* des ſons dépend de la groſſeur, longueur, tenſion des cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la maſſe des corps ſonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* eſt grande; mais il n'y a point de *gravité* abſolue, & nul ſon n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GRAVURE. *ſ. f.* On grave aujourd'hui preſque toute la muſique qu'on imprimoit autrefois. Il y a cependant encore quelques pays où l'on continue de l'imprimer en caractères mobiles; mais cette méthode n'a jamais réuſſi en France. (Voyez-en les raiſons au mot *Copiſte*.) Lorſque les planches d'étain ſont gravées, ce ſont des imprimeurs en taille-douce, qui ſe ſont particuliérement conſacrés à ce genre d'impreſſion, qui en tirent le nombre d'exemplaires deſiré.

(*M. Framery.*)

GRAZIOSO, mot italien qui ſignifie *gracieux*, & qui ſe traduit par *gracieuſement*. Placé à la tête d'un air, il en indique, & le mouvement qui eſt un peu plus lent que l'*andante*, & la nuance d'impreſſion qu'il convient d'y donner.

(*M. Framery.*)

GRÉ-CONTRAIRE. J'ai trouvé quelque part *gré-contraire*, pour mouvement contraire. (Voyez *Mouvement*.)

(*M. de Caſtilhon.*)

GRECS. (*Syſtême muſical des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c.*) Le ſon eſt auſſi ancien dans l'Univers que le mouvement; la mélodie, que les oiſeaux; le chant, que les hommes; la muſique, que la ſociété. Cependant, le plus ancien ſyſtême (compter) de muſique connu eſt celui de *Grecs*; & le plus ancien des traités qui nous reſtent d'eux ſur cette matière eſt d'Ariſtoxène, diſciple de Platon. Mais les *Grecs* ne ſont pas les inventeurs de leur ſyſtême muſical; quelques uns d'entr'eux ont eu la bonne foi d'en convenir. (Voyez *Nichomaque*, p. 29, &c.) C'eſt à l'Egyptien Mercure qu'ils attribuent l'invention de la première lyre & du premier ſyſtême de chant dont ils aient eu connoiſſance; & leur première théorie

muſicale fut apportée en Grèce par Pythagore, qui l'avoit priſe ou ſurpriſe en Egypte. Pythagore ne la communiqua à ſes diſciples, comme les prêtres égyptiens, que ſous le ſceau du plus inviolable ſecret; & au reſte des *Grecs*, que ſous l'enveloppe d'un langage ſymbolique (voyez *Jamblique*, *Vie de Pythagore*, chap. 23, p. 86): de ſorte qu'elle ne ſurvécut pas à la deſtruction totale de ſa ſecte.

De ſoi-diſans Pythagoriciens voulurent, il eſt vrai, après la mort de ce philoſophe, faire croire aux *Grecs* qu'ils étoient encore en poſſeſſion de ſes principes; mais, quoi qu'en diſe Jamblique, *loc. cit.*, les contradictions qui les diviſoient, ſont plus que ſuffiſantes pour démontrer à cet égard, ou leur erreur, ou leur mauvaiſe foi. D'ailleurs, ces propriétés de nombres, abſtraites, occultes, imaginaires, qui faiſoient tout le fond de leur théorie, euſſent-elles acquis à Pythagore cette aveugle confiance que lui donnèrent ſes véritables diſciples, & cette célébrité dont il jouit chez les nations les plus éclairées de l'antiquité?

Le principe de Pythagore eſt donc abſolument perdu pour nous? La concluſion eſt trop précipitée. Il reſte encore aſſez de traces de ce principe dans les auteurs *grecs*, pour nous encourager à ſa recherche. Conſidérons-les, non comme muſiciens, non comme philoſophes attachés à telle ou telle ſecte, mais comme hiſtoriens. Suivons avec eux le fil de l'hiſtoire, mais ne fermons pas l'oreille à la voix de l'expérience.

Monſieur l'abbé Rouſſier & Rameau, qui ont cru trouver le principe de la muſique des Anciens, l'un dans la progreſſion triple, l'autre dans la baſſe fondamentale du tétracorde, ont mal-à-propos diviſé ces deux moyens (l'expérience & l'hiſtoire), dont le concours étoit indiſpenſablement néceſſaire. Séduit par les reſſources que lui offroit contre toutes les difficultés poſſibles une érudition immenſe, M. l'abbé Rouſſier n'a pas aſſez conſulté la nature dans la réſonnance du corps ſonore. Mais Rameau, fût-il parvenu à tirer de cette réſonnance une théorie muſicale auſſi complète, auſſi certaine que la ſienne eſt fauſſe & défectueuſe (voyez mon article *Baſſe fondamentale*); Rameau n'avoit pas aſſez d'érudition pour lier ſa théorie avec l'hiſtoire de la muſique ancienne. Il n'eſt donc point étonnant que, par des voies ſi différentes, M. l'abbé Rouſſier & Rameau ſoient parvenus à des réſultats abſolument oppoſés, & que ni l'un ni l'autre n'ait atteint le but qu'il ſe propoſoit.

Ce ſont les obſervations que je me ſuis permiſes ſur ces deux ſyſtêmes, qui vont faire l'objet de cet article.

Principe ſur lequel étoient fondés les ſyſtêmes de muſique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., ſuivant M. l'abbé Rouſſier. (Voyez ſon *Mémoire ſur la muſique des Anciens.*)

« Boëce, dans ſon ouvrage ſur la muſique, parle d'un ancien ſyſtême formé de quatre cordes, dont la plus aiguë, que j'appelle ici la première, ſonnoit la quarte avec la deuxième, la quinte avec la troiſième, & l'octave avec la dernière, la plus grave des quatre. C'eſt ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*, premier ſyſtême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre ſons ou cordes, origine *des tétracordes* dans l'idée de ceux qui en ont ignoré la formation.

» La proportion entre les cordes de cette lyre, telle que Boëce nous l'a conſervée, étoit, ſelon les longueurs, 6, 8, 9, 12..... Rouſſeau, en parlant de cette lyre (article *Syſtême*), la préſente ſous les noms d'*ut ſol fa ut*, en deſcendant. Mais nous prendrons, vu que cela eſt indifférent en ſoi, les notes que *Vicenzo-Galilei* & quelques autres auteurs font correſpondre aux nombres de Boëce; ſavoir: *mi ſi la mi*.

6 5 9 12

» Tous les muſiciens reconnoiſſent que les notes *mi ſi la mi* ſe réduiſent aux trois ſeules notes différentes *mi ſi la*; or, ſelon l'ordre des nombres radicaux (c'eſt-à-dire, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, des nombres qui expriment une ſuite de douzièmes en deſcendant), ces trois notes doivent être diſpoſées ainſi, *ſi, mi, la*.

1 3 9

» Il eſt aiſé de conclure de cette diſpoſition, 1°. que chaque ſon y eſt fondamental; 2°. que le terme 1, ou le ſon qui lui répond, eſt le générateur, la baſe, le principe des deux ſons qui le ſuivent; 3°. que les deux derniers termes forment avec 1, & par filiation, une progreſſion appelée *triple*, puiſque 9 y eſt le triple de 3, & que 3 eſt triple de 1, première baſe des autres termes.

» Je mets ici une ſérie plus étendue de cette progreſſion; elle eſt néceſſaire pour les ſyſtêmes dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	Ve.	VIe.	VIIe.	VIIIe.
ſi	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi* ♭.
1	3	9	27	81	243	729	2187.

ROUSSIER, *art. I, pag.* 11.

» Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, nous a fait connoître un *Syſtême chinois* qui répond, ſelon lui, aux notes naturelles *ſol la ut re mi* ou *ut re mi ſol la*.

» Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce ſyſtême. Le premier, c'eſt qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui conſtituent ce ſyſtême, & il falloit les appliquer à des quintes en deſcendant; car ces nombres ſont très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraiſemblablement les Chinois n'ont aucune idée. Le ſecond vice de la traduction de Rameau eſt une ſuite du premier. Sa manière inverſe d'opérer lui donne une gamme aſcendante,

portant l'impreſſion d'un mode majeur, tandis que c'eſt celle de tous les anciens ſyſtêmes; l'impreſſion du mode mineur, qui doit ſe faire ſentir dans la gamme chinoiſe, & qu'on y ſent en effet, lorſque les ſons en ſont diſpoſés comme ils doivent l'être.

» Ainſi, aux notes *ut re mi ſol la* de Rameau, je ſubſtitue d'abord celles-ci, *ſol la ſi re mi*; elles ne changent rien au fond, ni pour le chant, ni pour le rapport des intervalles..... : ce n'eſt ici qu'une tranſpoſition muſicale abſolumen· indifférente à la choſe. Mais ce qui n'eſt pas indifférent, c'eſt que les ſons *ſol la ſi re mi* que je ſubſtitue à ceux de Rameau, je les prends en deſcendant, & j'en obtiens la ſuite *mi re ſi la ſol*, qu'on regardera ſi l'on veut comme rétrograde, mais qui eſt inconteſtablement directe dans l'idée & les principes des peuples anciens.

» En ajoutant à cette ſuite l'octave du ſon par où elle commence, on aura la vraie gamme chinoiſe *mi re ſi la ſol mi*, dans laquelle ceux qui ont de l'oreille ne manqueront pas de ſentir cette impreſſion du mode mineur dont j'ai parlé, ſoit qu'ils la prennent dans ſon ſens, ſoit qu'ils la prennent en montant.

» Voulez-vous voir à préſent le rapport que peut avoir ce ſyſtême avec celui de *Mercure?* rien n'eſt plus facile.

» Vous n'avez qu'à vous rappeler que le ſyſtême de Mercure eſt formé des trois premiers termes *ſi mi la*, de la progreſſion expoſée à la fin de l'article précédent. Or, le ſyſtême chinois eſt formé de ces mêmes termes, & des deux qui les ſuivent immédiatement dans cette progreſſion, ſavoir, *re* 27 & *ſol* 81. Ainſi les cinq termes *ſi mi la re ſol* donnent, en répétant le *mi*, les degrés rapprochés *mi re ſi la ſol mi*, qui conſtituent l'échelle ou gamme chinoiſe.

» Mi ſi la mi : mi *re* ſi la *ſol* mi. C'eſt exactement, comme on le voit, le ſyſtême de Mercure augmenté de deux cordes priſes du même ſond, de la même ſérie, & dans leur ordre naturel, formant, avec les deux premières quartes *ſi mi* & *mi la*, une troiſième & une quatrième quarte, *la re* & *re ſol*, fournies par les cinq termes *ſi mi la re ſol*, ou 1, 3, 9, 27, 81, qui fixent à chaque ſon du ſyſtême ſa forme & ſon intonation particulière, en rapprochant mutuellement ces termes par autant d'octaves qu'il eſt néceſſaire. *Ibid.* article II, p. 14.

» Veut-on avoir l'ancien *heptacorde* des *Grecs*, & l'*octacorde* dit *lyre de Pythagore?* les deux termes qui ſuivent dans notre ſérie, ſavoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre ſyſtême.

» Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte ſupérieure du ſyſtême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut ſi la ſol mi.*

» Le terme ſuivant, le *fa* ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou ce qui eſt la même choſe, ajouté à la quarte inférieure du ſyſtême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut ſi la ſol fa mi. Ibid.* article III, p. 16.

» La lyre de Mercure, le ſyſtême chinois & l'heptacorde ſont conſtitués de manière qu'ils préſentent à l'oreille ce que nous appellerions le mode de *mi*. On peut néanmoins, dans l'heptacorde, ſous-entendre, ſi on veut, le mode de *la*.....; mais le *fa* introduit dans l'octacorde achève de tourner l'oreille vers le mode de *la*, & détruit même en partie l'impreſſion du mode de *mi*.

» Avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

OCTACORDE.

La ſol fa MI *re ut* SI LA *ſol fa* MI *re ut ſi.*

» La répétition du *fa* dans ces quatre tétracordes, & ſurtout l'addition du ſon *la* du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du ſyſtême, le détermine entiérement au mode de *la*.

» C'eſt auſſi pour fortifier l'impreſſion de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proſlambanomène*.

» Enfin, le travail de Pythagore a donné l'ancien ſyſtême des *Grecs*, compoſé d'abord de quinze cordes, dans cet ordre : *la ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la.*

» Enſuite Pythagore lui-même, ou quelqu'autre qui partoit de ſes principes, ajouta à ce ſyſtême un ſeizième ſon, celui préciſément qui nous reſte dans la ſérie expoſée ci-deſſus, ſavoir, *ſi* ♭, 2187.

» Au moyen de cette ſérie on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *ſynemménon* ou *conjoint*, parce qu'en effet ce tétracorde vient ſe conjoindre à celui du milieu, appelé tétracorde *méſon*. *Ibid.* article IV, page 17.

» C'eſt à ce *ſi* ♭, 2187, que ſe ſont arrêtés les *Grecs*, ſoit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage ſon ſyſtême, ſoit que le genre chromatique, qu'une plus longue ſuite de termes jetteroit néceſſairement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs : car, long-temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le muſicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux.

» Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même ſyſtême s'étendoit beaucoup plus loin, c'eſt que le même terme 2187, ou *ſi* ♭, le dernier qui y ſoit employé, eſt préciſément celui par où commencent les Chinois pour former leur ſyſtême à ſix cordes,

Digitized by Google

que j'ai traduit, à l'article II, par les notes naturelles *mi re ſi la ſol mi*.

» Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, préſente ce ſyſtême des Chinois ſous les nombres 6561, 59049, 2187, 19683, 177147. Il fait répondre ces nombres aux notes *ſol* ♯ *la* ♯ *ut* ♯, *re* ♯ *mi* ♯, données par la progreſſion triple, lorqu'on la prend en montant, & qu'on applique le ſon *ut* au premier terme, comme l'a fait Rameau. Mais en prenant cette progreſſion dans le ſens qu'elle doit être priſe, lorſqu'il s'agit de ſyſtêmes anciens, & en appliquant au premier terme la corde principale des *Grecs*, le *ſi*, elle donnera des bémols au lieu de dièſes, & l'on aura un ſyſtême formé de notes deſcendantes au lieu de notes montantes.

Série de la progreſſion triple à douze termes.

	Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	V^e.	VIe.	VIIe.	VIIIe.	IXe.	X^e.	XIe.	XIIe.
Notes deſcendantes..	1. *ſi*	3. *mi*	9. *la*	27. *re*	81. *ſol*	243. *ut*	729. *fa*	2187. *ſi* ♭	6561. *mi* ♭	19683. *la* ♭	59049. *re* ♭	177147. *ſol* ♭.
Notes montantes....	*ut*	*ſol*	*re*	*la*	*mi*	*ſi*	*fa* ♯	*ut* ♯	*ſol* ♯	*re* ♯	*la* ♯	*mi* ♯.

« C'eſt des cinq derniers termes de cette ſérie, arrangés diatoniquement, qu'eſt formé le ſyſtême chinois.

MI ♭ *re* ♭ SI ♭ LA ♭ *ſol* ♭ MI ♭.

» En ſe rappelant ce que j'ai fait remarquer....., que le ſyſtême des Chinois, pris dans ſes termes originaux, commence préciſément où finit celui des *Grecs*, il ſera aiſé d'en conclure que ces deux ſyſtêmes ne ſont enſemble qu'un tout complet, un ſeul & même ſyſtême ſi néceſſairement tel, qu'on ne ſauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, ſans détruire toute l'économie du plan qu'il préſente.

» Si le ſyſtême des *Grecs* & celui des Chinois ne ſont enſemble qu'un ſeul & même ſyſtême, un tout parfaitement complet, il eſt évident que ce *tout* a été le ſyſtême de quelque peuple plus ancien que les *Grecs* & les Chinois, & que ce ſont les démembremens de ce ſyſtême primitif qui ont formé différens ſyſtêmes chez diverſes nations.

» A l'égard des *Grecs*, on ſait qu'ils n'ont été civiliſés que par les Egyptiens, & que c'eſt d'eux principalement qu'ils ont reçu les premiers élémens des ſciences. En ſecond lieu, c'eſt un fait connu que Pythagore alla s'inſtruire chez les prêtres d'Egypte.

» Quant aux Chinois, ils ne ſauroient être regardés comme les Inſtituteurs du ſyſtême que j'ai rapporté ſous leur nom; car le huitième terme, par lequel ils commencent ce ſyſtême, ſuppoſe naturellement l'exiſtence de tous les termes antérieurs à celui-ci. Au ſurplus, l'idée de finir au douzième terme de la progreſſion (triple) ne peut venir des Chinois. La ſorte d'imperfection qu'introduiſent dans leur ſyſtême les deux lacunes ou interſtices qu'on y remarque entre les ſons *re* ♭ & *ſi* ♭, & les ſons *ſol* ♭ & *mi* ♭, prouve que cette idée n'eſt vraiſemblablement qu'une application mal entendue d'un principe ſagement établi, pour ceux qui comptoient du premier terme au treizième; mais principe abſurde pour les Chinois, qui ne partent que du huitième terme.

» D'ailleurs, ſelon ce que rapporte Rameau à la page 191 de ſon *Code de muſique*, on voit les termes 3, 27 & 243 employés par les Chinois, & ces termes formet, avec 2187, 19683 & 177147, un autre ſorte de ſyſtême compoſé de cinq tons conſécutifs: *ordre des plus vicieux qu'on puiſſe imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raiſon; & cette réflexion prouve en particulier que la progreſſion triple, dont les Chinois font un uſage ſi gauche, n'eſt pas de leur invention; car ce peuple n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. On ſait à quel point l'homme peut être égaré par des uſages mal entendus, des règles mal interprétées, des lois priſes *à la lettre*, lorſque l'*eſprit* en eſt perdu.

» Le vice de ce dernier ſyſtême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes ſemblent toujours attendre d'autres ſons, font aſſez voir que ces deux ſinguliers ſyſtêmes ne ſont chacun en particulier que comme les débris d'un ſyſtême complet, que j'attribue aux Egyptiens.

» Je dois avertir qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre choſe dans tout cet ouvrage, que les premiers inſtituteurs des principes de la muſique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces inſtituteurs. *Ibid.* article V, p. 25.

» L'inſtrument cité par Rameau, qui contient le ſyſtême chinois dont nous avons parlé, art. II & V, s'étend, du côté de l'aigu, juſqu'au *la* ♭, troiſième octave du demi-ton mineur du ſon A de notre ſyſtême (c'eſt-à-dire, de la proſlambanomène *la* du grand ſyſtême grec); &, du côté grave, cet inſtrument finit au *ſol* ♭, demi-ton mineur du *ſol* qui ſe préſente immédiatement au-deſſous du ſon A, dont je viens de parler. En un mot, les deux ſons extrêmes de cet inſtrument comprennent l'intervalle d'une vingt-troiſième.

» Ainſi, en ſuppoſant à préſent au ſyſtême des Egyptiens un ſeul degré de plus que cette étendue, & plaçant ce degré du côté de l'aigu, & immédiatement au-deſſus du *la* ♭ que préſente l'inſtrument chinois, ce degré ſera *ſi* ♭..... Nous aurons ainſi, depuis

depuis ce *fi* ♭ juſqu'au *ſol* ♭, dernière note grave de l'inſtrument chinois, un intervalle de vingt-quatre degrés, dans lequel ſe trouvent quarante ſémi-tons...., formant en tout un ſyſtême de quarante-un ſons, dont il eſt plus que vraiſemblable que les Egyptiens faiſoient uſage. *Ibid.* article IX, p. 57.

» Qu'on joigne à la lyre de Mercure le *ſacré quaternaire*, ſi reſpecté des diſciples de Pythagore, & dont vraiſemblablement les prêtres égyptiens révélèrent le myſtère à leurs initiés, on aura, ſous une nouvelle forme, le précis de toutes les opérations néceſſaires pour l'arrangement du ſyſtême.

» Ce ſacré quaternaire conſiſte dans l'aggrégation des quatre nombres 1, 2, 3, 4. On a dans ces nombres, de 1 à 2, la proportion de l'octave; de 2 à 3, celle de la quinte, & de 3 à 4, celle de la quarte. De plus, de 1 à 3, la douzième, & de 1 à 4, la double octave; ce qui, entre 1, 2, & 2, 4, indique aſſez viſiblement la progreſſion double, de même que, dans la lyre de Mercure, 1, 3, & 3, 9, dictoient la progreſſion triple. Or, c'eſt au moyen de la progreſſion double qu'on forme des degrés diatoniques, ou, ce qui revient au même, qu'on rapproche entr'eux deux termes donnés dans la ſérie de la progreſſion triple, qu'un on pluſieurs termes intermédiaires tenoient éloignés l'un de l'autre.

» L'on a donc tout à la fois, dans la lyre de Mercure & le ſacré quaternaire, toutes les connoiſſances dont il ſoit poſſible d'avoir beſoin pour la formation des ſyſtêmes plus ou moins étendus que fourniſſent ces deux méthodes; en un mot, on a en elles toute la théorie des Egyptiens ſur la muſique.

» D'un côté, 6, 8, 9, 12; ou, pour mieux dire, d'un côté, 1, 3, 9; de l'autre, 1, 2, 3, 4: voilà la muſique des Egyptiens; voilà la muſique des *Grecs*; voilà la muſique des Chinois; voilà les proportions de Pythagore.

» Si l'on veut à préſent, dans le ſyſtême que j'ai expoſé, prendre exactement en montant tout ce qui doit y être vu en deſcendant, n'admettre qu'un mode dans la ſomme des ſons qui en donnent deux, placer les ſémi-tons majeurs où ſe trouvent les mineurs...., diſtribuer en un certain nombre d'intonations l'intervalle d'un ton, afin d'avoir, par ce partage...., des moitiés, des tiers, des quarts & autres fractions de ton; & à l'égard de la progreſſion qui nous a donné ce ſyſtême, ſi l'on veut d'un côté la pouſſer au-delà du douzième terme, de l'autre la ſous-tripler, en tirer ainſi un fond de vingt-un ou vingt-deux ſons, ajouter enſuite à chacun de ces ſons ſa tierce majeure dans la proportion de 4 à 5, pour en obtenir une ſomme de quarante-deux ou quarante-quatre ſons, qu'on réduira adroitement à douze, en accordant, comme on le fait dans le *tempérament*, les tierces au ton des quintes qui leur correſpondent, ou ces quintes au ton des tierces, les dièſes au ton des bémols voiſins, ... exécuter enfin, par l'un de ces moyens forcés, des notes qui different d'un quart de ton, ... l'on aura, à peu de choſe près, le ſyſtême des Modernes, réſultat d'une partie des erreurs que chaque ſiècle a vu naître ſur la muſique, depuis que des prêtres égyptiens cette ſcience a paſſé en des mains profanes & mal-adroites. » *Ibid.* art. IX, *Concluſion*, page 68.

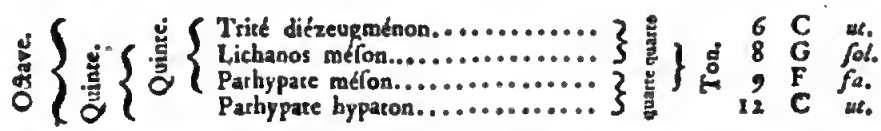
Obſervations.

I. « Boëce, dans ſon ouvrage ſur la muſique, parle d'un ancien ſyſtême formé de quatre cordes. »

Il eſt étonnant que l'auteur du Mémoire que je viens de citer ait appuyé ſon ſyſtême ſur un fondement auſſi ruineux que ce texte de Boëce, qui renferme des erreurs & des contradictions ſi palpables, qu'elles ne peuvent échapper à la pénétration du lecteur le moins attentif, & que M. l'abbé Rouſſier lui-même n'a pas craint d'abandonner cette autorité, après en avoir rié ce qui convenoit à ſon ſyſtême, je veux dire l'accord de ſa prétendue *lyre de Mercure*.

Voici ce que dit Boëce: « La muſique *des Anciens* fut ſi ſimple dans ſes commencemens, qu'au rapport de Nichomaque, elle conſiſtoit uniquement dans *un ſyſtême de* quatre cordes. Les deux extrêmes formoient entr'elles l'octave; les deux moyennes faiſoient une quinte & une quarte avec les extrêmes, & entr'elles l'*intervalle* d'un ton; & cela ſans aucune diſſonnance, à l'imitation de la muſique du monde, qui eſt compoſée de quatre élémens. On attribue à Mercure l'invention de ce ſyſtême, qui dura juſqu'*au temps* d'Orphée. »

Fig. A. *Tétracorde de Mercure.*



»La cinquième fut ajoutée par Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie; la ſixième, par le phrygien Hyagnis; la ſeptième, par Terpandre, *qui l'ajouta*, pour égaler le nombre *des cordes*, *à celui* des planètes.

« La plus grave de ces cordes, comme la première & la plus conſidérable, fut nommée *hypate*, épirhète que les *Grecs* donnent à Jupiter, & par laquelle ils déſignent auſſi l'éminence de la dignité de conſul: cette corde fut attribuée à Saturne, par rapport à la lenteur de ſon mouvement & à la gravité de ſa

réſonnance. La ſeconde fut nommée *parhypate*, c'eſt-à-dire, placée à côté de l'hypate. La troiſième, *lichanos*, parce qu'elle étoit touchée par le doigt que nous appelons *index*, & que les *Grecs* appellent *lichanos*, d'un verbe qui chez eux ſignifie *lécher*. La quatrième fut appelée *mèſe* (moyenne), parce qu'elle tenoit le milieu des ſept. La cinquième eſt la *paramèſe*, c'eſt-à-dire, *placée à côté de la mèſe*. La ſeptième ſe nomme *nète*, de *néaté*, inférieure. Entre la nète & la paramèſe, il y en a une ſixième qu'on appelle *paranète*, comme étant placée à côté de la nète. La paramèſe fut auſſi appelée *trite*, c'eſt-à dire, *troiſième*, parce qu'elle ſe trouvoit la troiſième après la nète, comme on le voit dans la table ſuivante :

Fig. B.

Septième.	Quarte.	1. Hypate	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos	*ſol*	*ſol*	G
	Quarte.	4. Mèſe	*la mi*	*la*	a
		5. Paramèſe ou trite	*fa*	*ſi* ♭	b
		6. Paranète	*ſol*	*ut*	c
		7. Nète	*la*	*re*	d

» Lichaon, de Samos, en intercala une huitième entre la paramèſe, qu'on appeloit encore *trite*, & la paraoète. Alors, on ne donna plus le nom de *paramèſe* qu'à la corde placée à côté de la mèſe, & le nom de *trite* qu'à cette nouvelle corde, qui, étant mitoyenne entre la paramèſe & la paranète, étoit évidemment la troiſième après la nète. Après l'addition de Lichaon, on eut donc le ſyſtème octacordal ſuivant :

Fig. C.

Octave.	Quarte.	1. Hypate	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos	*ſol*	*ſol*	G
		4. Mèſe	*la*	*la*	a
	Quarte.	5. Paramèſe	*mi*	*ſi*	b
		8. Trite	*fa*	*ut*	c
		6. Paranète	*ſol*	*re*	d
		7. Nète	*la*	*mi*	e

» De ces deux dernières combinaiſons, la première, l'heptacorde, ſe nomme *ſynemménon*, c'eſt-à-dire, *conjoint ;* la ſeconde, l'octacorde, ſe nomme *diézeugménon*, c'eſt-à-dire, *disjoint*..... Prophraſte-le-Périote (*liſez* Théophraſte-le-Piérite ; voyez *Nichomaque*, p. 35) ajouta au grave une neuvième corde, qui, parce qu'elle étoit au-deſſous de l'hypate, fut nommée *hyper-hypate*, oom qu'elle conſerva tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes : on l'appelle maintenant *lichanos-hypaton*....., &c. »

Obſervations ſur ce paſſage de Boëce.

La muſique fut ſi ſimple dans ſes commencemens..... L'auteur des *Entretiens ſur la muſique grecque*, p. 26, penſe que la lyre de Mercure a pu être employée à ſoutenir la voix dans les ſcènes où la déclamation étoit accompagnée d'un inſtrumeot. M. l'abbé Rouſſier, p. 138, va plus loin encore. En faiſant faire à la lyre la fonction de deux timbales, c'eſt-à-dire, de deux quartes, *mi ſi* & *la mi*, elle auroit pu « ſervir aux Egyptiens, oon-ſeulement à ſoutenir la voix, & former ce que nous appelons *harmonie*, mais encore à faire corps avec d'autres inſtrumens, afin de fortifier les ſons principaux de la modulation ſur laquelle auroit été montée la lyre, & marquer ainſi plus ſenſiblement les divers repos de cette modulation, les différens points de ſes hémiſtiches. » C'eſt aſſurément la plus ſaine idée qu'on puiſſe ſe former de l'uſage de cette lyre. Or, le genre diatonique étant de tous les genres le plus naturel, & le chaot diatonique le plus naturel de tous les chants, il s'enſuit que cette lyre a dû d'abord ſervir d'accompagnement à un chant diatonique ; & le premier chant diatonique a dû naturellement être renfermé dans on ſeul mode. 1°. Non-ſeulement chacun des quaternaires de Pythagore eſt reſtreint à un ſeul mode, mais tous les trois réunis (1, 2, 3, 4 : 1, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8 ; ou plus ſimplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 : en *ut ; ut ut ſol ut mi ſol fa ut*) ne peuvent donner l'idée de deux modes, puiſqu'ils repréſentent les huit premiers harmoniques d'uo ſeul & même ſon fondamental. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. 6.) 2°. M. l'abbé Rouſſier convient, p. 108, qoe quelques auteurs parlent de la lyre de Mercure comme d'un compoſé de quatre cordes par degrés conjoints, & p. 147, qu'un mode eſt renfermé dans oo tétracorde. Donc la première lyre d'accompagnement n'a dû être accordée que pour un ſeul mode ; donc la lyre de Boëce, ſi jamais elle a exiſté, n'a pas été la première lyre d'accompagnement, puiſqu'elle préſente deux modes bien diſtincts, celui de *mi*, & celui de *la*.

Au rapport de Nichomaque, elle conſiſtoit uniquement dans un ſyſtême de quatre cordes..... Voiez cependant ce que dit Nichomaque, pag. 29 : « On prétend que Mercure inventa la lyre, dont il forma le corps d'une écaille de tortue ; qu'il la moota à ſept

cordes ; qu'il la donna à Orphée, & lui enſeigna la manière de s'en ſervir ;..... qu'Orphée ayant été tué par les femmes de la Thrace, ſa lyre, qui avoit été jetée dans la mer, fut portée par les flots juſque ſous les murs d'Antiſſe, dans l'île de Lesbos ; que des pêcheurs l'ayant remiſe à Terpandre, ce muſicien lui fit donner une forme plus élégante, & s'en fit paſſer pour inventeur auprès des prêtres égyptiens. Mais une tradition plus ancienne en attribue l'invention à Cadmus, fils d'Agénor. » Ce récit eſt peu différent de ce que Boëce fait dire à Nichomaque.

Et cela ſans aucune diſſonnance..... Point de diſſonnance dans *mi ſi la mi ? Si la* n'eſt pas une diſſonnance ? Le ton n'étoit pas une diſſonnance chez les *Grecs ?* Tout ce que Boëce nous a donné ſur la muſique eſt, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 12, exactement *grec.* Or, il faut ſavoir, dit Boëce, *Arithm.* chap. 54, que toutes les conſonnances conſiſtent dans la proportion double, la triple, la quadruple, la ſeſqui-altère & la ſeſqui-tierce. On appelle *quarte*, celle qui s'exprime par la ſeſqui-tierce (de 3 à 4) ; *quinte*, celle de la ſeſqui-altère (de 2 à 3) ; *diapaſon* (octave), celle de la double ; *octave & quinte* (douzième), celle de la triple ; & *biſdiapaſon* (double octave), celle de la quadruple. Donc Boëce rangeoit, comme les *Grecs*, le ton au nombre des diſſonnances ; donc la lyre *mi ſi la mi* contenoit une diſſonnance ; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs qu'il cite.

A l'imitation de l'harmonie du monde, qui eſt compoſée de quatre élémens..... Suivant Platon & Ariſtote, l'harmonie du monde étoit effectivement repréſentée par les nombres 6, 8, 9, 12. (Voyez *Plutarque, de la Muſique.*) Mais M. l'abbé Rouſſier ſoupçonne avec raiſon, p. 38, « que les quaternaires employés par Platon ſont plutôt une déviation qu'une extenſion des principes de Pythagore ; » & p. 37, « que le *ſacré quaternaire* de ce dernier lui avoit été révélé par les prêtres égyptiens. » (Voyez *Quaternaire.*) Or, c'eſt ce quaternaire de Pythagore, ce quaternaire égyptien, & non pas celui de Platon, qui repréſentoit l'harmonie du monde. « En un mot, dit Hiéroclès, ce quaternaire renferme tout ce qui exiſte dans la nature, le nombre des élémens, des ſaiſons, des âges & des établiſſemens de la ſociété. » C'eſt auſſi ce que fait aſſez clairement entendre la formule du ſerment pythagorique : *Je jure par celui qui a éclairé notre ame par la connoiſſance du quaternaire, ſource éternelle de la nature.* (Voyez *Jamblique*, p. 127-138, & *Porphyre*, p. 19.) Théon de Smyrne, p. 147, attribue à la vérité l'invention du quaternaire directement à Pythagore ; mais la formule du ſerment de ſes diſciples porte expreſſément, je jure par celui *qui a donné à notre ame*, & non, par celui *qui a inventé* le quaternaire. (Voyez le *Mémoire de M. l'abbé Rouſſier*, p. 146.) On doit donc regarder le quaternaire comme un principe, & non pas comme une découverte de Pythagore. Or, ſon premier quaternaire n'étoit pas 6, 8, 9, 12, mais 1, 2, 3, 4 ; le ſecond, 1, 3, 5, 7 ; le dernier, 2, 4, 6, 8 (Voyez *Théon*, p. 146, & *Plutarque, de la Création de l'ame.*) Donc ſi l'accord de la première lyre repréſentoit l'harmonie du monde, il devoit être ſuivant l'un de ces trois quartenaires, & non pas ſuivant les nombres 6, 8, 9, 12 ; donc Boëce, quelque part qu'il ait puiſé la deſcription de la première lyre, n'en a pas ſaiſi le véritable accord.

On attribue à Mercure l'invention de ce ſyſtême..... Boëce a confondu, comme on verra ci-après, la *lyre* de Mercure avec la *cythare* d'Apollon ; le ſyſtême conſonnant & *ſymphonique* des Anciens avec leur ſyſtême diatonique ; en un mot, le quadricorde *ſi ♭ ſi ♭ fa ſi ♭* avec le quadricorde *la ſi ♭ ut re.* Mais cela n'eſt pas fort étonnant : il falloit, pour les diſtinguer, des notions d'harmonie plus juſtes & plus étendues que celles qu'on avoit de ſon temps.

De ces deux dernières combinaiſons (celle de Terpandre & celle de Lichaon), *qui donnent l'heptacorde & l'octacorde*, la première ſe nomme *ſynemménon*, c'eſt-à-dire, *conjoint* (*mi fa ſol la : la ſi ♭ ut re*) ; & la ſeconde, *diézeugménon*, c'eſt à-dire, *disjoint* (*mi fa ſol la : ſi ut re mi*)..... Autre quiproquo de Boëce, qui confond ici la cythare heptacorde des Lacédémoniens, que les *Grecs* appellent l'*ancienne lyre* (voyez *Nichomaque*, p. 14-20), avec la lyre de Terpandre. 1°. Il eſt certain que l'ancien ſyſtême diatonique *grec* étoit conjoint. « Tout ce que nous apprennent les ſectateurs d'Eraſtoclès, c'eſt, dit *Ariſtoxènes*, p. 5, que le chant (c'eſt-à-dire, le ſyſtême mélodique dans les trois genres) eſt diviſé par la quarte en deux parties égales » C'eſt-à-dire, que le ſon aigu de la quarte inférieure eſt le même que le ſon grave de la quarte ſupérieure, comme : *mi fa ſol la : la ſi ♭ ut re.* 2°. Que ce ſyſtême s'exécutoit ſur l'*ancienne lyre.* « Dans l'ancienne lyre heptacorde, tous les ſons graves, dit *Nichomaque*, p. 14, étoient à la quarte des ſons aigus ; » & p. 20, « l'ancienne lyre, c'eſt-à-dire, celle qui étoit à ſept cordes, renfermoit deux tétracordes conjoints. » 3°. Que la cythare des Lacédémoniens étoit montée à ſept cordes. « Parce que Timothée, mépriſant la cythare heptacorde,..... eſt-il dit dans le fameux décret porté à Lacédémone contre ce muſicien (voyez *Théon*, p. 295), ... nous ordonnons qu'il retranchera de ſes onze cordes les quatre ſuperflues, & qu'il ſe reſtreindra à ſept ; afin que, convaincus de la gravité & de la ſévérité de nos lois, des étrangers ne s'aviſent plus à l'avenir d'introduire dans Sparte aucun changement capable d'altérer la pureté de nos mœurs, ou la célébrité de nos jeux. » 4°. Qu'il y avoit ſept cordes à l'inſtrument de Terpandre. « Oubliant déſormais, dit-il (dans *Euclide*, p. 19), oubliant déſormais les airs qui ne s'exécutoient que ſur quatre cordes (1), je vais faire en-

(1) Comment Terpandre, qui fut condamné à une amende à Sparte, pour avoir changé l'accord de la cythare

tendre de nouveaux chants ſur la phormingue, qui en a ſept.» Cette *phormingue* étoit un inſtrument inventé en Sicile, qui différoit peu de la cythare. (Voyez *Saint-Clément Alex. Strom.* liv. I.) 5°. Que les cordes extrêmes de cette phormingue de Terpandre ſonnoient l'octave. « Pourquoi, demande Ariſtote, *ſection* 19, *problême* 32, n'appelons-nous pas la conſonnance du diapaſon, à raiſon du nombre des ſons (diatoniques) qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous diſons *dia-teſſaron*, *diapente*? Seroit-ce que les Anciens ne faiſoient uſage que de ſept cordes; mais que dans la ſuite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une (nouvelle) nète, & que *de ſon temps* cette conſonnance fut appelée *diapaſon* (par toutes), & non pas *dia-octo* (par huit), parce qu'alors elle ne renfermoit que ſept cordes & non pas huit? » 6°. Que l'heptacorde de Terpandre eſt moins ancien que celui des Lacédémoniens. « Si quelqu'un, dit Plutarque, *dits notables des Lacédémoniens*, vouloit outre-paſſer un ſeul point de la muſique ancienne, ils ne le ſupportoient pas; tellement que les Ephores condamnèrent à l'amende *Terpander*, ... & qui plus eſt pendirent ſa cythare à un pau, pour ce qu'il avoit ajouté une ſeule corde, pour paſſager & varier la voix un peu davantage. » Le texte dit: *Pour avoir tendu une ſeule corde de trop*; ou, *pour avoir trop tendu une ſeule corde*, ce qui revient au même; car, ſuivant Ariſtote, Terpandre avoit retranché le *ſi* ♭ (la trite du ſyſtême conjoint), & ajouté le *mi* aigu; ce qui produiſoit le même effet que s'il eût changé le *ſi* ♭ en *mi* aigu, ou monté le *ſi* ♭ à l'uniſſon du *mi* aigu.

Or, l'hiſtoire de la muſique ancienne ne fait mention que de ces deux ſyſtêmes heptacordes. C'eſt donc à la lyre lacédémonienne qu'il faut appliquer ce que diſent les auteurs *grecs*, que l'ancienne lyre formoit un ſyſtême conjoint. Il peut très-bien ſe faire qu'à Sparte ce ſyſtême s'exécutât ſur la cythare, & dans le reſte de la Grèce ſur la lyre; mais ces deux inſtrumens ne formoient pas deux différens ſyſtêmes.

La lyre de Terpandre ne formoit donc pas, comme le ſuppoſe Boëce, le ſyſtême ſynemménon ou conjoint. Et comment, en effet, le ſyſtême conjoint pouvoit-il être ſorti de la prétendue lyre de Mercure? Comment *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re* pouvoit-il dériver de *mi la ſi mi*? Comment, ſuivant l'obſervation de Rouſſeau, article *Syſtême*, cette lyre *mi la ſi mi* ou *ut fa ſol ut*, pouvoit-elle, après l'addition de trois nouvelles cordes, ſe trouver réduite à un intervalle de ſeptième?

Convenons donc que Boëce a confondu le ſyſtême de Terpandre avec celui de l'ancienne lyre, & que par conſéquent il n'a point entendu Nichomaque, qu'il cite au commencement de ſa narration.

Mais s'eſt-il entendu lui-même dans ſa formation de l'octacorde? Eſt-ce du ſyſtême de Terpandre, eſt-ce du ſyſtême conjoint qu'il fait dériver le ſyſtême diézeugménon? Cela n'eſt pas facile à deviner. 1°. Si c'eſt du ſyſtême de Terpandre, il ſuppoſe donc ce ſyſtême formé des cordes *mi fa ſol la ſi re mi*; car la corde ajoutée par Lichaon eſt, ſuivant lui, la trite de l'octacorde, c'eſt-à-dire, l'*ut* de l'octave *mi fa ſol la ſi ut re mi*. (Voyez ci-deſſus la *figure* C.) Donc, en retranchant cette trite, on a le ſyſtême de Terpandre; donc le ſyſtême de Terpandre étoit *mi fa ſol la ſi re mi*; &, d'après les paſſages d'Ariſtote & de Plutarque cités ci-deſſus, ce ſyſtême étoit inconteſtablement *mi fa ſol la ut re mi*. 2°. Si c'eſt de l'ancienne lyre qu'il a tiré le ſyſtême de Lichaon, ce n'eſt pas la trite du ſyſtême disjoint, c'eſt-à-dire, l'*ut* de l'octave de *mi*, qui eſt la corde ajoutée par Lichaon; car l'*ut* ſe trouvoit déjà dans le ſyſtême conjoint *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re*: autre contradiction. Si la corde ajoutée par Lichaon eſt un *ut*, ſon intercalation n'a donc pas été faite entre la trite & la paranète du ſyſtême conjoint, puiſque cette trite étoit *ſi* ♭, & cette paranète, *ut*. (Voyez ci-deſſus la *figure* B.) Donc la note ajoutée devoit être un *ſi*; donc la corde ajoutée n'a pu être trite de l'octacorde, puiſque cette trite eſt en *ut*; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs dont il a tiré ſa narration.

Il cite Nichomaque. Que ne le ſuivoit-il pas à pas? que ne ſe contentoit-il de le traduire? il eût évité ces erreurs & ces contradictions. « Pythagore, dit Nichomaque, p. 9, fut le premier qui, pour introduire plus de variété dans le chant, imagina de le renfermer dans l'octave; conſonnance beaucoup plus agréable que l'intervalle dans lequel étoit contenu le ſyſtême disjoint, dont la mèſe formoit le même intervalle de quarte, & avec l'hypate & avec la nète. Or, l'octave étant incompatible avec la conjonction des tétracordes, il les ſépara par l'intervalle d'un ton; ce qu'il ne put faire ſans ajouter, entre la mèſe & la paramèſe, une huitième corde diſtante de la

---

heptacorde (*vid. infrà*), a-t-il pu dire qu'avant lui on ne faiſoit uſage que de quatre cordes? Les deux vers que lui attribue Euclide, & que je viens de traduire, ſont-ils bien de lui? N'auroient-ils point été compoſés long-temps après lui, pour être mis au bas de ſon buſte, par quelqu'un de ſa ſecte, plus verſificateur qu'hiſtorien, qui penſoit qu'avant l'inſtrument de Terpandre, il n'y en avoit point eu d'autre que le quadricorde de Mercure?

On pourroit néanmoins, en les ſuppoſant de Terpandre, leur donner un ſens plus conforme à l'hiſtoire, en les traduiſant ainſi: « Oubliant déſormais les chants modulés par tétracordes, je vais en compoſer de nouveaux dans un ſyſtême à ſept ſons. » Le texte comporte ces deux ſens. C'eſt à peu près dans le même ſens qu'Euclide, *ibid.*, fait dire à Ion, auteur du décacorde: « Avant toi (c'eſt apparemment Ion qui parle à ſa lyre), les *Grecs*, attachés à leurs petits ſyſtêmes, ne parcouroient que des quartes ſur leur heptacorde: aujourd'hui ſur dix cordes on peut parcourir trois octaves. »

Mais quelque ſens qu'on donne aux deux vers attribués à Terpandre, il en réſultera toujours que ſon ſyſtême étoit à ſept cordes.

mèſe d'un ton, & d'un demi ton de la paramèſe: de ſorte que la corde qui étoit paramèſe dans la lyre à ſept cordes, continua d'être la troiſième depuis la nète, & conſerva le nom de *trite* qu'elle tenoit de ſa poſition. La corde intercalée, qui prit le nom de *para-paramèſe*, eſt la quatrième à compter de la nète, & forme, avec cette nète, le même intervalle de quarte, que formoient auparavant entr'elles la mèſe & la nète. A l'égard du ton qui ſépare la mèſe de la corde interpoſée, il forme une quinte avec chacun des tétracordes de ce nouveau ſyſtême.» C'eſt-à-dire, que Pythagore éleva d'un ton les trois cordes *ſi♭ ut re*, qui par conſéquent devinrent, dans le nouveau ſyſtême, *ut re mi*, & qu'entre le nouvel *ut* & la mèſe *la*, il intercala un *ſi*.

De ce paſſage, beaucoup plus clair que celui de Boëce, il s'enſuit évidemment, 1°. que le ſyſtême de Pythagore ou de Lichaon (en ſuppoſant que ce ſoit le même ſyſtême) ne dérive point du ſyſtême de Terpandre, mais du ſyſtême conjoint, qui étoit celui de l'ancienne lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 14-20.) 2°. Que la corde ajoutée par Pythagore eſt un *ſi*.

Donc Boëce n'a point entendu Nichomaque. Nous avons vu qu'il ne s'étoit point entendu lui-même.

Donc M. L. R. n'a point dû s'appuyer ſur l'autorité de Boëce.

Tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes.... L'inſtrument de Mercure, auquel ont été ſucceſſivement ajoutées toutes les cordes du grand ſyſtême *grec*, n'étoit point une cythare, mais une lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 29; *Diodore de Sicile*, p. 20, &c.) Donc l'ennéacorde, c'eſt-à-dire, l'inſtrument à neuf cordes de Théophraſte, ne pouvoit être une cythare.

Notez que les auteurs *grecs*, lorſqu'il s'agit de l'inſtrument de Mercure, s'accordent tous unanimement à lui donner le nom de *lyre*; mais partout ailleurs ils emploient aſſez indifféremment l'un pour l'autre les mots *lyre* & *cythare*, & quelquefois même *phorminge*, *ſcyndapſe* & *barbiton*. Or, c'eſt cette ſynonymie, ornement du langage poétique adopté par les proſateurs, qui nous cache depuis tant de ſiècles le vrai principe qui a dirigé l'inventeur du premier ſyſtême muſical. (Voyez l'art. *Lyre*.)

II. « C'eſt ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*; premier ſyſtême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre ſons ou cordes. »

La lyre de Mercure a ſept cordes dans Nichomaque, p. 29; quatre dans Boëce, liv. I, chap. 20, & ſeulement trois dans Diodore, tom. I, p. 20. « Quelques auteurs anciens, de l'aveu de M. L. R. p. 108, parlent de cette lyre comme d'un compoſé de ſept cordes par degrés conjoints, tandis que d'autres n'en admettent que quatre, d'autres que trois, toujours par degrés conjoints. » Il faut donc, pour tirer avantage du texte de Boëce, ou que M. L. R. concilie tous ces auteurs, ou qu'il prouve que Boëce doit faire excluſivement autorité.

Or, 1°. M. L. R. prétend, p. 139, « que la lyre *mi ſi la mi* a pu être conçue par les Egyptiens ſous l'idée de ſes trois ſons radicaux *ſi mi la*, 1, 3, 9: comme nous diſons: *le mode d'ut*: FA UT SOL; *le mode de ſol*: UT SOL RE; quoique nous ſachions très-bien qu'un mode a plus de trois ſons. »

Les Egyptiens, ſans doute ont pu dire *ſi mi la* pour *mi ſi la mi*; mais qu'en conſéquence ils aient peint, gravé ou ſculpté, avec trois cordes ſeulement, un inſtrument qui en avoit quatre, cela n'eſt nullement vraiſemblable. La licence pittoreſque ne va pas juſqu'à confondre deux nombres auſſi ſimples que trois & quatre. Or, M. L. R. convient, *ibidem*, que d'anciens monumens nous repréſentent la lyre de Mercure montée à trois cordes ſeulement.

2°. Suppoſons néanmoins qu'un artiſte ſe fût permis cette ſingularité; comment prouveroit-on que l'accord de cette lyre, à quatre ſons repréſentés par trois cordes, étoit préciſément *mi ſi la mi*, & non pas *la ſol fa mi*? La conformité des rapports de Boëce avec ceux de Plutarque, quand elle ſeroit auſſi parfaite que le ſuppoſe M. L. R., p. 110, ne prouveroit rien à cet égard. Dans ſon traité *de la Création de l'ame*, comme dans celui *de la Muſique*, Plutarque parle du quaternaire 6, 8, 9, 12, dans le ſens de Platon, dont les principes, de l'aveu de M. L. R, p. 38, ne ſont pas ceux de Pythagore, ni par conſéquent ceux des Egyptiens.

3°. A l'égard de l'heptacorde, M. L. R. n'a pas cru devoir adopter celui, ou plutôt *ceux* de Boëce; car l'heptacorde de Terpandre, ſuivant Boëce, étoit conjoint (comme *mi fa ſol la ſi♭ ut re*): mais la formation de l'octacorde, telle qu'elle eſt décrite dans Boëce, ſuppoſe un heptacorde antérieur répondant aux notes modernes, *mi fa ſol la ſi re mi*; & celui de M. L. R. eſt (voyez p. 16-24) *mi ſol la ſi ut re mi*; ou, en le prenant comme ce ſavant, en deſcendant, *mi re ut ſi la ſol mi*. Or, on a vu ci-deſſus, 1°. que l'heptacorde conjoint eſt plus ancien que celui de Terpandre; 2°. que l'accord de l'ancienne lyre & celui du ſyſtême de Terpandre ſont les deux ſeuls dont il ſoit fait mention dans les auteurs *grecs*. Donc, 1°. celui de M. l'abbé Rouſſier n'a jamais exiſté; donc, 2°. s'il y en a un qui dérive de la lyre de Mercure, ce ne peut être celui de Terpandre, puiſqu'il n'eſt pas le plus ancien; donc, 3°. ce n'étoit pas de celui de Terpandre qu'il falloit s'attacher à rechercher le principe & l'origine. Mais l'heptacorde conjoint ne renferme ni *ſi♮*, ni *mi* aigu. Donc il ne peut être un dérivé de l'accord *mi ſi la mi*; donc, ou l'heptacorde (& par conſéquent le grand ſyſtême *grec*) ne dérive pas de la lyre de Mercure, ou l'accord de la lyre de Mercure n'étoit pas *mi ſi la mi*.

III. « La proportion entre les cordes de cette lyre,

Digitized by Google

telle que Boëce nous l'a conſervée, étoit, ſelon les longueurs, 6, 8, 9, 12; » c'eſt-à-dire, que ces nombres repréſentent une marche deſcendante, comme *mi ſi la mi* : ſuivant les vibrations, ils donneroient les mêmes notes en montant, *mi la ſi mi*. 6 8 9 12 / 6 8 9 12

1°. Je ne ſais ſi Boëce, dont je n'ai ſous les yeux que des extrairs, s'eſt ſervi du calcul des longueurs ou de celui des vibrations pour exprimer les rapports de ce quaternaire adopté par Platon dans ſon *Timée*; mais il eſt certain que Plutarque, qui, étant de près de 400 ans antérieur à Boëce, a dû être, toutes choſes égales d'ailleurs, plus à portée que lui de prendre le véritable ſens du ſyſtême de Platon, applique ces mêmes nombres, 6, 8, 9, 12, à un chant aſcendant. « Platon voulant, dit-il, *Traité de la Muſique*, montrer l'harmonie des quatre élémens de l'ame (de l'ame du monde), & la cauſe pourquoi des choſes ainſi diverſes s'accordent enſemble, en chacun intervalle il a mis deux médiétés de l'ame, ſelon la raiſon muſicale; car en l'accord de diapaſon en muſique, il y a deux intervalles entre les deux extrémités, ... & pour le faire voir, par exemple, la double proportion ſe fera ès nombres ſix & douze. Cet intervalle eſt depuis l'hypate des moyens (des mèſes) juſqu'à la nète des déciſions (la nète diézeugménon), étant le ſix & le douze les deux extrêmités, *l'hypate des moyens* le nombre de ſix, & *la nète des déciſions* le nombre de douze. Il reſte de prendre les nombres moyens entre ces deux extrêmes, ... qui ſont les nombres de huit & de neuf..... Ces deux nombres étant donc entre ſix & douze, ... il appert que *la mèſe aura le nombre de huit*, & *la paramèſe le nombre de neuf*; » c'eſt-à-dire, qu'on aura :

12	*mi.*	Nète diézeugménon.
9	*ſi.*	Paramèſe.
8	*la.*	Mèſe.
6	*mi.*	Hypate des mèſes.

Ce qui, à la vérité, ne s'accorde point avec la *fig.* A; mais il faut obſerver avec M. l'abbé Rouſſier, p. 12, que cette *fig.* A n'eſt point le texte de Boëce, mais un mauvais commentaire de Glaréan, ſon éditeur. Donc, pour l'application des nombres 6, 8, 9, 12, Plutarque, cité en preuve par M. l'abbé Rouſſier, p. 110, a fait uſage du calcul des vibrations. Par conſéquent, ou Plutarque n'a pas bien entendu Platon, ou Platon n'a pas déterminé les rapports de ſon quaternaire par le calcul des longueurs.

2°. Au reſte, puiſque M. l'abbé Rouſſier convient que ce n'eſt pas dans Platon qu'il faut chercher le véritable principe de la muſique des Anciens, ſa manière d'opérer ne doit être pour nous d'aucune conſidération : c'eſt de celle de Pythagore, c'eſt-à-dire, de celle des Egyptiens, des Chinois, &c., qu'il s'agit ici ſpécialement & excluſivement. Or, le platonicien Théon, Nichomaque le pythagoricien, & Ariſtoxène, chef d'une ſecte diamétralement oppoſée à celles de Platon & de Pythagore, conviennent que les Pythagoriciens repréſentoient les ſons du ſyſtême *grec* par les vibrations des cordes ſonores. « Voici, dit Théon, p. 97 (voyez auſſi *Nichomaque*, p. 7), le raiſonnement qu'on leur prête à cet égard..... Tout ſon eſt occaſionné par une commotion de l'air. Si le mouvement imprimé à l'air eſt rapide, le ſon eſt aigu; & le ſon eſt grave, ſi ce mouvement eſt lent..... Les rapports commenſurables des vibrations expriment des intervalles mélodiques; les irrationnels ne produiſent que des ſons diſſonnans, ou plutôt une eſpèce de cacophonie inſupportable..... Deux cordes produiſent une conſonnance, lorſque la percuſſion de l'une occaſionne la réſonnance ſpontanée de l'autre. » Et remarquez que Macrobe, *Songe de Scip.*, liv. II, ch. 1, attribue la découverte & l'uſage de ce phénomène acouſtique à Pythagore. « On dit, continue Théon, page 91, que Laſſus d'Hermione, & Hypaſe de Métaponte, ce dernier de la ſecte de Pythagore, déterminoient avec la plus rigoureuſe préciſion les rapports des conſonnances par le calcul des vibrations. » — « Nous convenons, dit Ariſtoxène, p. 32, que la voix (chantante) ne pratique pas indifféremment toute ſorte d'intervalles, mais qu'elle ſe porte d'un ſon à un autre par un mouvement naturel dont nous eſſayons de démontrer les lois d'après l'expérience, bien différens à cet égard des muſiciens qui nous ont précédés; car les uns..... poſent pour principe que les différentes viteſſes (des vibrations) qui conſtituent le grave & l'aigu, peuvent être exactement repréſentées par certains rapports numériques : ſuppoſition purement métaphyſique, abſolument contraire à l'expérience. » Or, il eſt certain que cette théorie des vibrations, qu'Ariſtoxène décrioit ſans la connoître, n'étoit pas ſeulement celle des Pythagoriciens, mais celle de leur chef; car, ſuivant Nichomaque, page 13, Pythagore détermina les rapports de l'octacorde en ſuppoſant d'abord l'hypate des mèſes égale à 6, la mèſe égale à 8, la paramèſe à 9, & la nète diézeugménon à 12 : ce qui n'eſt vrai, comme nous l'avons déjà obſervé par rapport à Plutarque, que dans le calcul des vibrations.

Donc ces rapports, 6, 8, 9, 12, ne ſont dans le fond rien autre choſe que la première partition du ſyſtême diſjoint *mi fa ſol la ſi ut re mi*, par octave, quinte & quarte, *mi mi*; *mi ſi*; *mi la* : or, le ſyſtême diſjoint n'exiſtoit pas avant Pythagore. Donc cet accord n'eſt pas antérieur à Pythagore; donc on peut en regarder Pythagore comme l'inventeur; donc on ne doit l'appliquer aux cordes du ſyſtême *grec* que dans le ſens de Pythagore, c'eſt-à-dire, relativement au calcul des vibrations, & non à celui des longueurs.

Ce n'eſt pas que les Pythagoriciens ne fiſſent auſſi uſage du monocorde. Il étoit impoſſible de s'en paſſer dans la pratique de la muſique grecque; mais ils ne s'en ſervoient, comme les muſiciens de toutes les autres ſectes, que pour l'accord des inſtrumens.

Euclide, qui étoit Ariſtoxénien, indique bien, page 37, la manière de trouver ſur le monocorde tous les ſons du ſyſtême *grec* ; mais il n'indique point les rapports des intervalles que donnent ſes diviſions. Ariſtides Quintilien, qui étoit de la ſecte académique, abandonne, p. 316, la ſuite de ces mêmes rapports, après avoir déterminé ſeulement ceux de la proſlambanomène, de la mèſe & de la nète hyperboléon, pour ſe borner à la ſimple diviſion du monocorde. Ce n'eſt donc pas les rapports des ſons que cherchoient les muſiciens ſur le monocorde, mais ſeulement les uniſſons des différentes cordes du ſyſtême *grec;* uniſſons qui leur étoient abſolument néceſſaires pour l'accord de leurs inſtrumens dans quelque genre que ce fût, excepté dans les couleurs ou eſpèces qui, comme le diatonique-ſyntonique d'Ariſtoxène, pouvoient s'accorder par quartes, quintes & octaves.

IV. « M. Rouſſeau, en parlant de cette lyre, article *Syſtême*, la préſente ſous les noms d'*ut ſol fa ut, en deſcendant.* »

1°. Boëce, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 89, ne tranſmit à ſon ſiècle, pour le genre diatonique, que les proportions pythagoriciennes, c'eſt-à-dire, celles que Pythagore avoit apportées de l'Egypte. Donc Pythagore ayant déterminé les rapports 6, 8, 9, 12, par le calcul des vibrations, qui donne une marche aſcendante, Boëce & Rouſſeau devoient auſſi les appliquer à une marche aſcendante.

2°. Les *Grecs* n'enviſageoient pas, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 4, leur ſyſtême du grave à l'aigu, ainſi que l'ont fait dans la ſuite les nations barbares, mais de l'aigu au grave .... Si cela eſt ainſi, ce ſont donc des nations Barbares qui ont imaginé les dénominations grecques des cordes du plus ancien ſyſtême diatonique connu ; je veux dire celles de la cythare lacédémonienne, & celles de la phorminge de Terpandre.

	Re	*mi*	Nète, c'eſt-à-dire, ...	dernière.
	Ut	*re*	Paranète, ...	près de la nète, ou pénultième.
F. D.	*Si♭*	*ut*	Paramèſe ou trite, ...	troiſième, c'eſt-à-dire, antépénultième.
	La	*la*	Mèſe, ...	moyenne.
	Sol	*ſol*	Lichanos, ...	index.
	Fa	*fa*	Parhypate, ...	près de l'hypate ou ſeconde.
	Mi	*mi*	Hypate, ...	première.

La plus grave de ces cordes ſe nommoit *première ;* car, dit Ariſtides, p. 10, *hypate*, chez les Anciens, ſignifioit *premier.* La plus aiguë ſe nommoit *dernière;* car nète ou dernier, dit le même auteur, pag. 11, étoient ſynonymes chez les Anciens. La ſeconde corde au grave ſe nommoit *près de la première :* cette dénomination n'équivaut-elle pas à *ſeconde? Paranète* ou *près de la dernière* n'équivaut-il pas à *pénultième? & trite*, c'eſt-à-dire, *troiſième depuis la dernière*, à *antépénultième?* En outre, le plus grave des tétracordes étoit appelé tétracorde *des hypates*, c'eſt-à-dire, des *premiers ſons*, ou des *premières cordes* du grand ſyſtême *grec.* Ne ſaudroit-il pas conſéquemment, pour que l'aſſertion de M. l'abbé Rouſſier fût fondée, que l'ordre de ces dénominations eût été préciſément l'inverſe de celui-là ?

3°. La marche deſcendante eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 15, inconteſtablement *directe* dans l'idée & les principes des peuples anciens. Cependant Ariſtoxène, p. 29, Ariſtides, p. 19, Manuel de Bryenne, liv. III, ſect. 10, qui ne ſont à cet égard contredits par aucun ancien auteur, s'accordent à donner l'épithète de *directe* à la marche du grave à l'aigu. (Voyez mon article *Agogé.*)

V. « Mais nous prendrons, vu que cela eſt indifférent en ſoi, les notes que Vicenzo-Galilei & quelques autres auteurs font correſpondre aux nombres de Boëce ; ſavoir : *mi ſi la mi.* »
6 8 9 12

1°. Galilei a fait répondre les nombres 6, 8, 9, 12 aux nombres *mi ſi la mi*, parce qu'ils répondent, dans Nichomaque & dans Plutarque, à l'hypate des mèſes, à la mèſe, à la paramèſe & à la nète diézeugménon. Or, en nommant *la* la proſlambanomène, ces quatre cordes ſont *mi la ſi mi*, & non *mi ſi la mi.* Donc Galilei a renverſé l'ordre dans lequel ces notes devoient être énoncées. D'ailleurs, la paramèſe *ſi* n'exiſtoit pas dans le ſyſtême *grec* avant Pythagore, qui étoit au moins de neuf cents ans poſtérieur à Mercure. Donc l'accord de la lyre de Mercure ne peut avoir été ni *mi ſi la mi*, ni *mi la ſi mi.*

2°. Les *Grecs* regardoient le genre diatonique comme le plus ancien & le plus naturel de tous les genres, c'eſt-à-dire, de toutes les manières de chant. Donc ſi la lyre de Mercure n'étoit pas diatonique, mais *ſymphonique*, elle n'a pu être imaginée que pour accompagner le chant. Or, dans les principes de Rameau, que Rouſſeau a ſuivis dans ſon Dictionnaire (voyez ſa préface), la baſſe fondamentale du tétracorde *ſi ut re mi* eſt *ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ſol ut.* Donc celle du tétracorde *mi fa ſol la* eſt *ut fa*, & *fa ſi♭* celle du tétracorde *la ſi♭ ut re ;* donc la baſſe fondamentale de l'octave *mi fa ſol la, ſi ut re mi*, étoit *ut fa ut fa, ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ut fa ſol ut*, & non pas *ut ſol fa ut.* Mais l'octacorde
6 8 9 12 6 8 9 12
disjoint n'eſt pas le plus ancien ſyſtême diatonique. Donc *ut fa ſol ut* ne peut être la plus ancienne lyre d'accompagnement. La baſſe fondamentale de la cythare lacédémonienne *mi fa ſol la, la ſi♭ ut re*, eſt dans le ſyſtême de Rameau, *ut fa, ut fa; fa ſi♭, fa ſi♭,*

ou ſimplement *ut fa ſi* ♭ ; car tous les *fa* de cette baſſe ſont à l'uniſſon, comme les *ſi* ♭. Donc, dans le ſyſtême de Rameau, la plus ancienne lyre d'accompagnement ne devroit avoir que les trois cordes *ut fa ſi* ♭, & non pas *ſi mi la*, ni *mi ſi la*.

Suppoſons maintenant avec M. l'abbé Rouſſier, p. 139, que les Egyptiens aient en effet repréſenté la lyre de Mercure avec trois cordes ſeulement ; mais, au lieu de les appeler *ſi mi la*, appelons-les *ut fa ſi* ♭. N'avons-nous pas, comme M. l'abbé Rouſſier, pag. 13-30, une progreſſion de quartes ? N'avons-nous pas, comme lui, p. 138, une lyre d'accompagnement ? N'avons-nous pas la baſſe fondamentale du plus ancien ſyſtême diatonique connu ? N'avons-nous pas enfin l'avantage de concilier en même temps le ſyſtême muſical des Anciens avec celui de la nature, & le judicieux harmoniſte qui nous a donné, en 1764, le *Traité des accords*, avec le reſpectable ſavant qui a déployé, en 1770, une ſi vaſte érudition dans le *Mémoire ſur la muſique des Anciens* ?

VI. « Tous les muſiciens reconnoiſſent que les notes *mi ſi la mi* ſe réduiſent aux trois ſeules notes différentes *mi ſi la*. »

Tous les muſiciens qui croient à la prétendue équiſonnance des octaves ; oui (voyez *Octave*). Mais les Pythagoriciens, qui recevoient la quarte au nombre des conſonnances, & qui en excluoient la onzième, n'y croyoient pas. Je ſais bien qu'ils donnoient de cette excluſion une mauvaiſe raiſon, en diſant que les rapports de toutes les conſonnances devoient être *multiples* & *ſur-particulières*, & que le rapport $\frac{3}{4}$ de la quarte ne l'eſt pas. Mais enfin, ils mettoient entre la quarte & la onzième aſſez de différence pour placer l'une au nombre des conſonnances, l'autre parmi les intervalles diſſonnans. (Voyez *Ptolémée*, *Harmon.* liv. I, chap. 6.) Donc ils n'admettoient pas l'équiſonnance des octaves ; ſuppoſition ſans laquelle on ne peut confondre *mi ſi la* avec *mi ſi la mi*.

VII. « Or, ſelon l'ordre des nombres radicaux, ces trois notes (*mi ſi la*) doivent être diſpoſées ainſi : *ſi mi la*. »

Si mi la, par les longueurs des cordes ſonores ; & par les vibrations, *la mi ſi*. Or, le calcul des vibrations eſt le plus ſimple, le plus naturel, & c'étoit celui des Pythagoriciens.

1°. *Il eſt le plus ſimple*. Les harmoniques du corps ſonore repréſentés par les vibrations, forment une progreſſion arithmérique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. 1) ; & par les longueurs, une progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c. Or, la progreſſion arithmétique eſt plus ſimple que l'harmonique, & le calcul des nombres entiers plus ſimple que celui des nombres fractionnaires. Donc.

2°. *Il eſt le plus naturel*. Les longueurs reſpectives des cordes ſonores peuvent varier à l'infini, à raiſon des différences de leur groſſeur, tenſion, denſité, &c. ; mais le rapport des vibrations eſt conſtamment le même pour un même intervalle. Quelles que ſoient les longueurs reſpectives, groſſeurs, tenſions, denſités, &c., des cordes ſonores, le rapport des vibrations eſt toujours, dans l'octave, de 1 à 2 ; dans la quinte, de 2 à 3 ; dans la quarte, de 3 à 4, &c. Donc.

3°. *C'étoit non-ſeulement celui des Pythagoriciens*, comme on l'a vu plus haut, mais c'étoit celui de Pythagore. « Le quaternaire, qui eſt tant célébré par les Pythagoriciens, eſt, dit Plutarque (*de la Création de l'ame*), de trente-ſix ; lequel a cela d'admirable, qu'il eſt compoſé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8) & des quatre non-pairs (1, 3, 5, 7). » Or, ces nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, repréſentent, par les vibrations, les huit premiers harmoniques du corps ſonore. Donc.

M. l'abbé Rouſſier paroît à la vérité, page 37, regarder ces deux quaternaires comme étrangers à la muſique ; mais ſur quoi fondé ? Qu'il jette un coup d'œil ſur la table des genres, qui ſe trouve à la fin du premier livre des harmonies de Ptolémée. Il y verra qu'Archytas (que Ptolemée aſſure, *ibid.* chap. 13, être celui de tous les Pythagoriciens qui s'eſt le plus appliqué à la muſique) a fait ſon diton dans le rapport de 4 à 5, & ſon dernier terme égal à trente-ſix. Or, cet Archytas étoit contemporain de Platon & d'Ariſtoxène : donc, dès le temps d'Ariſtoxène, ces nombres étoient employés dans la muſique.

Donc c'eſt d'une ſérie aſcendante de quintes qu'eût été tiré le ſyſtême de Pythagore, ſi ce ſyſtême eût réellement été formé par quintes ; donc l'ordre naturel des trois ſons *mi ſi la*, conſidérés comme *radicaux*, eût été *la mi ſi*, & non pas *ſi mi la*.

1 3 9 1 3 9

VIII. « Il eſt aiſé de conclure de cette diſpoſition, 1°. que chaque ſon y eſt *fondamental* ; 2°. que le terme 1, ou le ſon qui lui répond, eſt le générateur, la baſe, le principe des deux ſons qui le ſuivent. »

Qu'eſt ce donc qu'un ſon fondamental ? « C'eſt celui, dit M. l'abbé Rouſſier, *Traité des accords*, p. 22, qui, dans les accords appelés *fondamentaux*, eſt le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne ſont que les divers intervalles, comme la tierce, la quinte, &c. ; » & M. l'abbé Rouſſier, *ibid.* p. 32, n'en compte que ſix ; ſavoir :

L'accord

L'accord parfait.....	*Ut*	*mi*	*ſol*.....	*ut*	*mi* ♭	*ſol*	
L'accord ſenſible.....	*Sol* ♯	*ſi*	*re*	*fa* ;			
L'accord de ſimple ſeptième.....	*La*	*ut*	*mi*	*ſol* ;			
L'accord de ſixte diſſonnante.....	*Fa*	*la*	*ut*	*re* ;	*fa*	*la* ♭	*ut* *re*
L'accord de ſeptième diminuée.....	*Sol* ♯	*ſi*	*re*	*fa* ;			
Et l'accord ſenſible avec fauſſe quinte.	*Si*	*re* ♯	*fa* ♯	*la* ;			

dont aucun ne porte la quarte aiguë du ſon fondamental. Donc, dans le ſyſtème de Rameau, un ſon n'eſt pas fondamental de ſa quarte aiguë ; donc *ſi* n'eſt pas fondamental de *mi*. Il ne l'eſt pas davantage dans le ſyſtème de la nature ; car l'ordre naturel des intervalles qui ſéparent les harmoniques du corps ſonore eſt, en allant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., *ſi*, *ſi*, *fa* ♯, *ſi*, *re* ♯, *fa* ♯, &c. Or, les rapports de ces intervalles formant, par le calcul des vibrations, une ſérie arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., & par le calcul des longueurs, une ſérie harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c., le ſon *mi* doit être repréſenté dans la première par $\frac{4}{5}$, & dans la ſeconde par $\frac{1}{4}$. Or, ni l'une ni l'autre de ces fractions ne fait partie de la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, &c., ni de l'harmonique $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, &c. Donc *ſi* ne peut pas plus être fondamental de *mi* dans le ſyſtème de la nature, que dans celui de Rameau.

M. L. Rouſſier réplique à cela, p. 7 de ſon Mémoire : « que le phénomène que préſente un corps ſonore dans ſa réſonnance fut totalement inconnu aux Anciens, & que certainement ils n'en euſſent pas tiré de grands avantages, quand même ils l'auroient connu. » Mais ils en euſſent tiré, comme ils ont fait, le ſyſtème de la baſſe fondamentale. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Or, « que manque-t-il donc, dit M. l'abbé Rouſſier, *Traité des Accords*, préface, page 25, que manque-t-il donc à un ſyſtème qui ſimplifie tout, éclaire ſur tout, guide partout, ſinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la muſique ? » Et dans ſon Mémoire, *Averti ſſement*, page xvj, M. L. R. ne fait pas difficulté de confondre ce ſyſtème avec celui des Anciens. « Les découvertes de Rameau doivent le mettre aujourd hui à côté de l'inſtituteur du ſyſtème des Egyptiens ; car cet inſtituteur & Rameau ont exactement l'un & l'autre établi leur ſyſtème ſur le même fond de proportions, les mêmes nombres radicaux 1, 3, 9 ; ou, pour le dire en termes modernes, & qui rappelleront toujours Rameau à la nation, ſur la même *baſſe fondamentale*. »

Or, la théorie, le ſyſtème de la baſſe fondamentale, ſont appuyés ſur le phénomène de la réſonnance du corps ſonore : donc il y avoit pour les Anciens quelqu'avantage à tirer de la connoiſſance de ce phénomène.

Les Anciens n'auroient pas obſervé la réſonnance du corps ſonore ! Quel paradoxe ! Mais n'avoient-ils pas obſervé la réſonnance ſpontanée des cordes conſonnantes ? (Voyez *Ariſtides*, pag. 107 ; *Théon de Smyrne*, pag. 80 ; *Macrobe*, *liv. II*, *ch.* 1.) Mais n'avoient-ils pas obſervé les viteſſes relatives des vibrations ? (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 32 ; *Euclide*, pag. 23 ; *Nichomaque*, p. 8 ; *Théon*, &c.) Mais les huit nombres qui formoient les trois quaternaires de Pythagore, 1, 2, 3, 4 : 2, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8 ; ou ſimplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, repréſentoient-ils autre choſe que les huit premiers harmoniques du corps ſonore ? Mais le myſtérieux nombre 36 n'étoit-il pas un abrégé numérique de tout le ſyſtème muſical des Anciens ? Mais les Anciens, enfin, n'ont-ils pas connu les expériences fondamentales de Rameau & de Tartini ?

« C'eſt dans la nature même des nombres, dit Théon de Smyrne, pag. 8, que les muſiciens à qui le calcul eſt familier, cherchent la diſtinction de ceux dont les rapports produiſent les conſonnances, d'avec ceux qui ſont naturellement diſſonnans..... Mais il y en a qui prétendent, aidés du ſeul jugement de l'oreille, déterminer les uns par les autres les ſons conſonnans. Pour cela, ils approchent l'oreille le plus près qu'il eſt poſſible de l inſtrument, afin de tâcher de ſaiſir, & pour ainſi dire de prendre au vol le ſon (qui doit faire conſonnance avec celui de la corde vibrante) : occupation auſſi pénible qu'inutile. D'autres vous diſent qu'ils entendent un ſon moyen, dont l'intervalle eſt la plus petite meſure (des deux autres). D'autres révoquent en doute l'exiſtence de ce ſon, &c. » Voilà bien la réſonnance ſpontanée des harmoniques de Rameau, & la reproduction également ſpontanée du générateur de Tartini (voy. mon article *Baſſe fondamentale* ; o°. I, *première & quatrième expérience* ; voyez encore l'*expérience de Tartini*, dans mon article *Fondamental*, o°. I), mais rapportées par un hiſtorien qui n'y croyoit pas, & avec une obſcurité d'expreſſions qui prouve qu'il ne les entendoit pas. Cependant rien de plus vrai, rien de plus ſimple : voici le commentaire de ce texte obſcur.

1°. Je veux accorder une tierce majeure *ut mi*. Je fais à différentes repriſes ſonner *ut*, juſqu'à $\overset{4}{ce}$ $\overset{5}{que}$ j'entende diſtinctement la réſonnance $\overset{4}{ſpontanée}$ de ſa dix-ſeptième majeure *mi*. Je prends, ſur une deuxième corde, l'uniſſon de $\overset{20}{ce}$ *mi* ; puis au grave, ſur une troiſième, ſon octave $\overset{20}{mi}$, &, ſur une quatrième, ſa double octave $\overset{10}{mi}$: alors j'ai la tierce majeure $\overset{1}{cherchée}$. Or, dans $\overset{1}{cette}$ opération, n'eſt-ce pas le

ſon *ut* qui donne, qui détermine le juſte rapport du ſon *mi* ? Mais il faut une oreille exercée, &, ſur certains inſtrumens, une très grande attention pour diſtinguer ce *mi*, dont le ſon foible & fugitif doit pour ainſi dire *être pris au vol*, parce qu'il ne ſe fait pas entendre diſtinctement à chaque percuſſion de la corde vibrante..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Rameau. Et que ſignifieroient donc ces deux vers d'Horace ?

Nam neque chorda ſonum reddit quem vult manus & mens ;
Poſcentique gravem perſæpè remittit acutum.

2°. Je fais ſonner à la fois les deux cordes *ut mi*. Outre le ſon principal de chacune, elles font encore entendre un ſon ſpontané *ut*. Or, 1 eſt la différence de 4 à 5 : il peut donc être en quelque ſorte conſidéré comme mitoyen entre 4 & 5. Un eſt le plus grand commun diviſeur de 4 & de 5 ; il eſt donc la meſure commune de 4 & de 5..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Tartini..... Donc ils ont connu la réſonnance du corps ſonore.

Or, y a-t-il la moindre vraiſemblance dans cette ſuppoſition : que les peuples les plus anciens, les plus *naturels*, ſoient allés chercher dans les abſtractions de la métaphyſique, dans des qualités, des propriétés de nombres, occultes & chimériques, les élémens & les principes d'un art agréable, dont la nature leur offroit des combinaiſons toutes faites dans le chant des oiſeaux, & un fondement auſſi ſimple que ſolide & ſenſible, dans la réſonnance du corps ſonore ?

« Pour pouvoir établir par ces ſortes de phénomènes, des proportions contraires à celles qui réſultent d'une ſérie (deſcendante) de quintes, il faudroit, ce me ſemble, dit M. L. R., pag. 238, avoir démontré auparavant (& c'eſt ce qu'aucun auteur que je ſache n'a fait encore) que la nature, relativement aux principes que nous adoptons, eſt infaillible dans tous les effets qui concernent le ſon, ou du moins qu'elle n'eſt en défaut dans aucun des effets particuliers qui nous ſont connus. » Cela eſt moins intelligible pour moi que de l'arabe ; mais voici le commentaire. « Par exemple, ſi nous rejetons comme faux, comme trop bas, le ſon qui répond à $\frac{1}{7}$ dans la réſonnance d'un corps ſonore ; ſi dans les inſtrumens, dits *naturels*, tels que le cor & la trompette, nous réprouvons comme trop forte la ſorte de quarte que les inſtrumens font entendre à $\frac{3}{11}$ (c'eſt-à-dire, la quarte *ut fa*) ; ſi nous condamnons comme trop foible la ſorte de ſixte qu'ils donnent à $\frac{5}{13}$ (*ut ta*), ou comme trop forte celle qu'ils entonneroient à $\frac{8}{14}$ (*ut ja*), octave du ſon de $\frac{1}{7}$, déjà rejeté dans la réſonnance du corps ſonore, comment pouvons-nous nous autoriſer de ces effets, phyſiques il eſt vrai, mais non muſicaux ? »

Réponſes. 1°. « Dans la pratique, on peut regarder le ſon $\frac{1}{7}$ comme une vraie ſeptième mineure, ainſi que l'ont fait quelques auteurs, même théoriciens. Navons-nous pas d'ailleurs, dans notre muſique, des intervalles beaucoup plus altérés, qu'on prend communément pour juſtes, dit M. L. R. dans ſes *Obſervations ſur différens points d'harmonie*, page 217 ...? » On pourroit preſqu'affirmer que cet intervalle (la ſeptième mineure), en tant que ſeptième, n'eſt point diſſonnance à l'égard du ſon fondamental (abſtraction faite de l'octave de ce ſon fondamental), puiſqu'on entend dans la réſonnance d'un corps ſonore, un ſon très-approchant de l'intervalle que nous appelons *ſeptième mineure*, ſon que M. Tartini, dans ſon *Traité de muſique*, ne craint pas de regarder comme une vraie conſonnance : *dunque una tal ſettima è conſonante non diſſonante*..... « Si l'on peut à certains égards refuſer à cet intervalle le titre de conſonnance, du moins doit-on convenir qu'il eſt tel phyſiquement, & dans le ſens grammatical même du mot *conſonnant*, puiſqu'il eſt un des harmoniques du ſon fondamental qui le produit, & qu'il réſonne avec lui, » dit encore M. L. R., *ibid.*, pag. 171.

2°. On doit en dire autant des ſons $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{15}$, *fa* & *ta*, qui ſont des harmoniques du ſon fondamental *ut* ; qui réſonnent avec lui ; qui par conſéquent conſonnent avec lui. Donc ils ſont partie du ſyſtême muſical naturel. Il n'eſt pas pour cela néceſſaire que l'un faſſe une quarte *ut fa*, l'autre une ſixte *ut ta*, conſonnantes. La ſeconde majeure *ut re*, la mineure *ſi ut*, le ſont-elles ? Cependant ces deux intervalles ſe trouvent également dans l'échelle grecque, dans l'échelle moderne & dans l'échelle naturelle.

3°. Ces ſons $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{15}$ ne ſont rejetés dans la pratique, que parce qu'ils n'ont point d'uniſſon ſur les inſtrumens tempérés, tels que l'orgue, le clavecin, &c. « Or, des inſtrumens accordés ſelon ce qu'on appelle le *tempérament*, ſont des inſtrumens faux ; car tempérer des ſons, c'eſt les diſcorder, & par conſéquent les rendre faux, » dit encore M. L. R., Mémoire pag. 172..... « La muſique fut toujours une ſcience phyſico-mathématique. Ne prenons donc pas pour le fondement de notre théorie & de nos principes, l'embarras ou l'impuiſſance de l'ouvrier à nous faire entendre, ſur certains inſtrumens, tous les ſons dont nous compoſons nos modes, » dit encore M. L. R. pag. 101.

Ajoutons à cette judicieuſe réflexion, que la muſique n'eſt pas ſeulement une ſcience appuyée ſur l'expérience & le calcul, mais qu'elle eſt encore le plus naturel de tous les arts, la plus univerſelle de toutes les langues. Donc les procédés de cet art, donc les élémens de cette langue doivent être exempts de toute eſpèce de convention ; donc ils doivent être pris dans la nature.

Or, nous ne connoiſſons que trois ſortes d'inſtrumens ; ceux à touches mobiles, ceux à touches

fixes, & les inſtrumens naturels ou ſans touches. (Voyez *Inſtrumens.*) On ne peut pas déterminer la forme de l'échelle muſicale par ceux de la première eſpèce, puiſque les interv'al'es qu'ils donnent ſont, ſelon le caprice ou l'habileté du joueur, juſtes ou faux, conſonnans ou diſſonnans, rationnels ou irrationnels, harmoniques ou exharmoniques, &c. Sur ceux de la ſeconde eſpèce, on ne peut pratiquer que des intervalles *ſyſtématiques* & conventionnels, c'eſt-à-dire, que ceux qui ſont partie du ſyſtême reçu. Donc les ſons de l'échelle muſicale doivent être déterminés par les inſtrumens naturels.

Donc les Anciens ayant connu la réſonnance du corps ſonore, ils ont dû former leur ſyſtême d'après les indications de cette réſonnance. Donc, 1°. ils ne l'ont pas formé par quintes, mais par octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc, 2°. *à fortiori*, ils n'ont pu le former par une ſérie deſcendante de quintes. Donc, 3°. le premier terme *ſi*, de la ſérie *ſi mi la re*, &c., n'a pu être chez eux regardé comme *fondamental*, comme *générateur*, comme *baſe*, comme *principe*, des ſons ſuivans. Comment, d'ailleurs, eût-il pu l'être, puiſque, ſuivant M. L. R., pag. 10, « les *Grecs* ne connoiſſoient que des ſons abſolus, iſolés, tous fondamentaux, & le plus rigoureuſement fondamentaux que nous puiſſions les concevoir, c'eſt-à-dire, dépouillés de tout harmonique, & n'étant eux-mêmes l harmonique d'aucun autre ſon ? » On ſent au reſte combien cette dernière aſſertion eſt fauſſe, puiſqu'elle implique contradiction. Un ſon fondamental ſans harmonique ! un fondement qui ne porte rien ! un principe qui ne produit rien ! une baſe qui ne ſe trouve ſous rien ! Auſſi ne cité-je ici M. L. R., que pour lui oppoſer à lui même ſa propre autorité.

IX. « Je mets ici une ſérie plus étendue de cette progreſſion ; elle eſt néceſſaire pour le ſyſtême dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	V^e.	VIe.	VIIe.	VIIIe.
1	3	9	27	81	243	729	2187
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi♭.* »

Pour nous former une juſte idée de cette ſérie, n'oublions pas, 1°. Que le *ſi* n'a été introduit dans le ſyſtême grec, que plus de neuf cents ans après Mercure..... Que dans les principes de la muſique naturelle, le *ſi♭* eſt le générateur de tous les ſons qui le précèdent dans cette ſérie..... Que par le calcul des vibrations, employé par Pythagore, ce *ſi♭* forme le premier terme de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*..... Que l'accord par quintes en montant eſt plus facile que l'accord par quintes en deſcendant : car ſi vous accordez ſur *ſi♭* ſa douzième *fa*, *ſi♭* vous donnera naturellement cette douzième, qui eſt le troiſième harmonique du corps ſonore : *ſi♭ ſi♭ fa :*
1 2 3
de ſorte que pendant tout le temps de la réſonnance du *ſi♭*, vous entendrez l'uniſſon du *fa* que vous cherchez : au lieu qu'en accordant *ſi♭* ſur *fa*, vous n'entendrez la douzième harmonique *fa*, que lorſque *ſi♭* fera la douzième juſte au-deſſous de *fa* : vous ſerez donc dans l'incertitude juſqu'à ce que votre accord ſoit parfait, n'ayant auparavant aucun uniſſon qui puiſſe vous ſervir de modèle.

Donc, 1°. la progreſſion triple deſcendante n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Rappelons-nous, 2°..... Que primitivement les demi-tons des Anciens avoient été de 16 à 17, & de 17 à 18 ; & lents quarts de ton de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35, & de 35 à 36 (voyez *Ariſtides*, p. 114) : intervalles qu'on ne peut obtenir par la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, par la ſuite des quintes ; car 1 eſt une des octaves de 16 & de 32 : 1, 2, 4, 8, 16, 32. Or, 17, 33, 34 & 35 ne ſont partie, ni par eux-mêmes, ni par leurs octaves, de la progreſſion triple 1, 3, 9, 27, 81, &c. Donc 16 & 17 ; donc 32 & 33, &c., ne peuvent faire partie de la même progreſſion triple..... Que les *tropes* n'étoient pas primitivement chez les Anciens à un demi-ton les uns des autres, mais à des intervalles qui ne pouvoient être formés par quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, p. 37.)..... Que la muſique des Anciens, même celle des Ariſtoxéniens, avoit des tiers & des quarts de ton ; intervalles qui ne peuvent dériver de la ſuite des quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 21, 46, 505 *Euclide*, pag. 10 ; *Ariſtides*, pag. 20, &c.)

Donc le ſyſtême primitif des Anciens n'a pu être formé par quintes.

Donc la progreſſion triple n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Nota. Je ne prétends pas, au reſte, que les *Grecs* n'aient jamais fait uſage de cette progreſſion ; il eſt au contraire très-probable que dès le tems de Pythagore, leur ſyntonique-diatonique s'accordoit entiérement par quintes & par octaves. Que s'enſuit-il de là ? que les *Grecs* ne connoiſſoient plus alors, qu'ils n'avoient peut être même jamais connu les véritables rapports, ni par conſéquent le véritable principe du premier ſyſtême diatonique, & qu'ils n'étoient pas les inventeurs de ce genre, le plus ancien de tous. Mais *Ariſtoxène*, p. 19, mais *Ariſtides*, p. 16, n'en conviennent-ils pas, puiſqu'ils attribuent à la nature elle-même l'origine du tétracorde & du genre diatonique, tandis qu'il eſt démontré que le tétracorde eſt un produit de la baſſe fondamentale 1, 2, 3, 4 (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV), & que la ſeule formule naturelle de l'échelle du genre diatonique eſt en nombres, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 ? (Voyez mon art. *Echelle.*) « Si les *Grecs* poſtérieurs à Pythagore ont eu, dit M. l'abbé Roſſier, *Avertiſſement*, p. 13, dans la ſuite d'autres modulations qui remplaçoient en quelque ſorte celle des Egyptiens, tout ce qu'on en peut

conclure, c'eſt que le principe, &, pour ainſi dire, la marche de leur ſyſtème, étoit déjà perdue parmi eux, puiſque ces modulations ſont abſolument étrangères à celles qu'offre ce ſyſtême. » Je dis plus : quand M. l'abbé Rouſſier ſeroit parvenu à démontrer que, même antérieurement à Pythagore, les *Grecs* faiſoient déjà uſage de la progreſſion triple, tout ce qu'on pourroit en conclure, c'eſt que les *Grecs* avoient adopté le ſyſtème des Egyptiens, ſans en connoître, ſans en avoir jamais connu le principe : c'eſt que la théorie de Pythagore ne fut jamais publiquement profeſſée en Grèce ; qu'elle ne fut jamais connue que de ſes diſciples ; que les notions échappées à quelques-uns d'entr'eux, & conſervées par tradition parmi les faux Pythagoriciens qui perpétuèrent juſqu'au temps de Platon la ſecte italique, ne feront jamais une théorie complète ; qu'en un mot, la muſique des Egyptiens ne fut jamais pratiquée en Grèce que dans la ſecte & ſeulement pendant la vie de Pythagore.

X. « Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, nous a fait connoître un ſyſtême chinois, qui répond, ſelon lui, aux notes naturelles *ſol la ut re mi*, ou (p. 126) *ut re mi ſol la.*

1°. L'accord de l'inſtrument ſur lequel Rameau a pris ce ſyſtême eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 62-64,

La♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭.

Mais M. l'abbé Rouſſier s'eſt ſervi, pour déterminer ces ſons, du calcul des longueurs ; & Rameau de celui des vibrations. La ſérie deſcendante des quintes donnée par le calcul de M. l'abbé Rouſſier, commence au *ſi*. La ſérie aſcendante de Rameau commence à l'*ut*. Exemple :

M. L. Rouſ.	*ſi*	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi♭*	*mi♭*	*la♭*	*re♭*	*ſol♭.*
Rameau....	*ut*	*ſol*	*re*	*la*	*mi*	*ſi*	*fa♯*	*ut♯*	*ſol♯*	*re♯*	*la♯*	*mi♯.*
Progr. triple.	1	3	9	27	81	243	729	2187	6561	19683	59049	177147.

Donc l'accord de M. l'abbé Rouſſier répond, dans le calcul de Rameau, aux notes ſuivantes :

Re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ;

Et, en tranſpoſant au naturel, aux notes :

Re mi ſol la ut re mi ſol la ut re mi ſol la ut re mi.

Or, en retranchant de cette dernière formule le *re*, qui fait *à peu près* (voyez n°. XVIII) le rôle de la proſlambanomène dans le grand ſyſtême *grec*, on a trois hexacordes *mi ſol la ut re mi* parfaitement ſemblables. Donc le ſyſtême primitif, le ſyſtême élémentaire des Chinois devoit être, dans Rameau, non pas *ſol la ut re mi*, mais *mi ſol la ut re mi.*

2°. Si M. l'abbé Rouſſier & Rameau n'euſſent eu, pour déterminer les ſons du ſyſtême chinois, que les nombres radicaux qui, ſuivant eux, repréſentent ces ſons, il ne ſeroit pas fort étonnant que l'un d'eux eût appliqué ces nombres aux longueurs des cordes ſonores, & l'autre aux vibrations ; que l'un eût ſuppoſé placés de l'aigu au grave des intervalles que l'autre eût cru placés en ſens contraire ; que l'un enfin n'eût vu que des bémols où l'autre n'eût trouvé que des dièſes. Il eût fallu dans ce cas prouver que les Chinois avoient fait excluſivement uſage de l'un ou de l'autre calcul. A défaut de preuves, il eût fallu conſulter la nature du chant des deux ſyſtêmes propoſés, & ſe déterminer en faveur de celui des deux calculs qui eût donné le chant le plus naturel.

Mais comment M. l'abbé Rouſſier & Rameau peuvent-ils différer entr'eux ſur l'accord d'un inſtrument, & ſurtout d'un inſtrument de la claſſe de ceux qu'on appelle *fixes* ou *ſtables* ? (Voyez M. l'abbé Rouſſier, pag. 124.).

Au lieu de former ſon ſyſtême ſur l'accord de l'inſtrument chinois en queſtion, l'un ou l'autre n'auroit-il point formé l'accord de cet inſtrument ſur ſon ſyſtême ? Mais, dans ce cas, auquel des deux nous permettrons-nous d'attribuer cette ſingularité ?... Au reſte, cette queſtion n'eſt ici d'aucune importance. L'accord de M. l'abbé Rouſſier, *mi♭ ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭*, tranſpoſé en *ſol*, eſt *mi ſol la ſi re mi ;* & cette dernière formule, tranſpoſée en *ut*, eſt *la ut re mi ſol la.* Or, toutes ces formules, *mi ſol la ut re mi ; ſol la ut re mi ſol ; la ut re mi ſol la ; ut re mi ſol la ut*, ſont différentes combinaiſons des mêmes notes, différentes faces du même ſyſtême. Il ne s'agit donc que de trouver quelle eſt la face directe, quel eſt l'ordre primitif de ces ſons : il repréſentera inconteſtablement le ſyſtême cherché. Or, je dis que, ſi l'accord de Rameau eſt vraiment l'accord d'un inſtrument des Anciens, le ſyſtême élémentaire de cet accord eſt *mi ſol la ut re mi.* (Voyez à la fin de cet article les *Obſervations ſur le ſyſtême de Rameau.*)

XI. « Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce ſyſtême. Le premier, c'eſt qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui conſtituent ce ſyſtême ; & il falloit les appliquer à des quintes en deſcendant. »

Les harmoniques du corps ſonore ſont plus ſenſibles au grave qu'à l'aigu. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I.) Donc les peuples les plus anciens, les plus groſſiers, les moins obſervateurs, ont dû être plus tôt & plus ſenſiblement frappés des ſons graves que des ſons aigus ; donc leur ſyſtême muſical a dû ſe former en procédant du grave à l'aigu. Les intervalles directs (une octave, une

Digitized by Google

quinte, une tierce majeure) ſont plus faciles à accorder ſur le ſon grave que ſur le ſon aigu. (Voy. n°. IX.) C'eſt donc ſur les ſons graves que les peuples anciens ont dû chercher l'accord des ſons aigus.

Ces nombres (radicaux) ſont, dit M. l'abbé Rouſſier; très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraiſemblablement les Chinois n'ont aucune idée. « 1°. Si cela n'eſt que vraiſemblable, comment peut-il être certain que ces nombres ſont applicables aux longueurs? 2°. Pourquoi ne trouveroit-on pas chez les Chinois les notions des vibrations que nous avons trouvées chez les *Grecs*? Eſt-il raiſonnable de juger des Chinois qui vivoient il y a trois mille ans, par les Chinois d'aujourd'hui? D'ailleurs, en matière de ſcience, les philoſophes ne ſont-ils pas exception chez les nations les moins éclairées? Pourquoi la Chine n'auroit-elle pas eu, comme la Béotie & la Scythie, ſes Plutarque, ſes Anacharſis? 3°. Ce peuple, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 33, n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. » Des arts libéraux? M. l'abbé Rouſſier voudroit-il ſe charger de la preuve de ce fait négatif, avec la connoiſſance qu'il a (voyez p. 136) de ce fameux incendie ordonné par l'empereur *Tsine-Tchi-Hoamti* il y a plus de 1900 ans? Eſt-il croyable qu'un tel déſaſtre ſoit arrivé à la littérature chinoiſe, ſans rien changer chez eux à l'état des ſciences & des arts? 4°. Les Chinois ne ſauroient être regardés comme les inſtituteurs de leur ſyſtême, dont M. l'abbé Rouſſier, p. 32-33, attribue l'invention aux Egyptiens. Or, ceux-ci faiſoient uſage du calcul des vibrations. Pourquoi le philoſophe chinois, qui a porté dans ſa patrie le ſyſtême des Egyptiens, n'auroit-il donc pas, comme Pythagore, employé dans ſa théorie le calcul des vibrations?

XII. « Le ſecond vice de la traduction de Rameau eſt une ſuite du premier. Sa manière inverſe d'opérer lui donne une gamme aſcendante, portant l'impreſſion d'un mode majeur, tandis que c'eſt celle de tous les anciens ſyſtêmes, l'impreſſion du mode mineur, qui doit ſe faire ſentir dans la gamme chinoiſe, & qu'on y ſent en effet lorſque les ſons en ſont diſpoſés comme ils doivent l'être. »

1°. L'intonation directe des *Grecs* étoit aſcendante, comme on l'a vu ci-deſſus. Or, les ſyſtêmes *grec* & chinois tirent leur origine de l'Egypte. (Voyez pag. 32-33.) Donc la marche directe de la mélodie égyptienne étoit aſcendante; donc primitivement celle des Chinois l'étoit auſſi.

2°. Prendre toujours un chant en deſcendant pour y trouver le mode mineur, n'eſt-ce pas implicitement convenir que ce mode ne ſe trouve pas dans la marche contraire? Or, le mode majeur eſt plus naturel que le mineur. (Voyez mon article *Fondamental*.) « Le mode mineur ne ſe fait point entendre dans les chants des ſauvages; c'eſt pour moi, dit M. de Chabanon, *De la Muſique conſidérée en elle-même*, &c., p. 395; c'eſt pour moi un vrai ſujet d'étonnement. J'aurois été porté à croire ce mode plus naturel à l'homme que le mode majeur. *Il faut bien que cela ne ſoit pas.* »

Donc la marche aſcendante eſt, dans les principes de M. l'abbé Rouſſier, moins naturelle que celle qui procède du grave à l'aigu.

3°. Eſt-il d'ailleurs bien certain que le tétracorde grec *ſi ut re mi*, que le prétendu pentacorde chinois *ut re mi ſol la*, pris en deſcendant, portent réellement le caractère du mode mineur, & celui du majeur en montant? 1°. La première de ces deux harmonies:

ſol ſol fa mi — *re re ut ſi*
ſi ut re mi & *fa♯ ſol la ſi*
ſol ut ſol us — *re ſol re ſol*

n'eſt-elle pas en majeur d'*ut*, la ſeconde en majeur de *ſol*? Cependant les notes *ſi ut re* montent dans la première & deſcendent dans la ſeconde. 2°. Dans ce chant *ut re mi ſol la*, pris en deſcendant, il eſt preſqu'impoſſible de ne pas faire un *fa : la ſol fa mi re ut*. Or, ce chant n'eſt-il pas évidemment en majeur d'*ut*? Donc la différence des marches ne rend pas un mode eſſentiellement majeur ou mineur.

XIII. « Aux notes *ut re mi ſol la* de Rameau, je ſubſtitue d'abord celles-ci : *ſol la ſi re mi*; elles ne changent rien au fond..... Ce n'eſt ici qu'une tranſpoſition muſicale, abſolument indifférente à la choſe. Mais ce qui n'eſt pas indifférent, c'eſt que les ſons *ſol la ſi re mi*, je les prends en deſcendant : *mi re ſi la ſol.* »

1°. Le ſyſtême élémentaire chinois, la *gamme* chinoiſe n'eſt pas dans Rameau *ut re mi ſol la*, mais *ſol la ut re mi*; & elle devoit être *mi ſol la ut re mi*, puiſque dans ſon accord le *mi* précède toujours le *ſol*, en procédant du grave à l'aigu. (Voy. ci-devant, n°. X.) Le pentacorde *ut re mi ſol la* eſt une combinaiſon imaginée par Rameau, pour montrer les rapports du ſyſtême chinois à la gamme des Modernes : *ut re mi fa ſol la ſi : ut re mi ſol la.* Or, ſi cette dernière combinaiſon repréſentoit réellement la *gamme* chinoiſe, la première note à l'aigu de l'inſtrument chinois cité par Rameau devroit être un *la* ou un *ut*, & non pas un *re*. (Voyez n°. X.) Le grand ſyſtême *grec* n'eſt-il pas terminé à l'aigu par la dernière note d'un tétracorde, par un *la*, *mi fa ſol la*? Donc le grand ſyſtême chinois devroit l'être également par la dernière note du pentacorde *ut re mi ſol la*, ou de l'hexacorde *ut re mi ſol la ut*, ſi l'une ou l'autre de ces combinaiſons étoit la véritable formule du ſyſtême élémentaire des Chinois.

2°. Les trois premiers termes de la progreſſion triple donnent, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 15-24, la lyre de Mercure; les cinq premiers, le ſyſtême chinois; les ſix premiers, l'heptacorde de Terpandre; les ſept premiers, l'octacorde de Pythagore : c'eſt-

à-dire, que la lyre de Mercure est le résultat des deux quintes *si mi la*; le systême chinois, celui des quatre quintes *si mi la re sol*; celui de Terpandre, des cinq quintes *si mi la re sol ut*; & celui de Pythagore, des six quintes *si mi la re sol ut fa*.

Fig. D.

Lyre de Mercure...........	MI SI LA MI.	*Si, mi, la.* 1 3 9
Systême Chinois............	MI re SI LA sol MI.	*Si, mi, la, re, sol.* 1 3 9 27 81
Heptacorde de Terpandre....	MI re ut SI LA sol MI.	*Si, mi, la, re, sol, ut.* 1 1 9 27 81 243
Octacorde de Pythagore.....	MI re ut SI LA sol fa MI.	*Si, mi, la, re, sol, ut, fa.* 1 3 9 27 81 243 729

Donc le systême chinois doit être, dans l'ordre des temps, comme dans celui des quintes, mitoyen entre la lyre de Mercure & l'heptacorde de Terpandre. Or, il a été démontré que la paramèse *si* n'a pas été introduite dans le grand systême *grec* avant Pythagore. Donc elle ne faisoit partie ni de l'heptacorde de Terpandre, ni de l'hexacorde chinois; donc la formule du systême élémentaire des Chinois n'étoit pas *mi re si la sol mi*; donc la transposition d'*ut re mi sol la* en *sol la si re mi* n'est pas *absolument indifférente à la chose*.

XIV. « Veut-on avoir l'ancien heptacorde des *Grecs* & l'octacorde dit *lyre de Pythagore*? Les deux termes qui suivent dans notre série de la page 13, savoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre systême. Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte supérieure du systême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut si la sol mi*. Le terme suivant, le *fa*, ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou, ce qui est la même chose, ajouté à la quarte inférieure du systême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut si la sol fa mi*. »

1°. Des passages de Nichomaque, p. 9, & de Boëce, liv. I, chap. 20, que j'ai rapportés au commencement de cet article, il s'ensuit incontestablement que le changement de l'heptacorde en octacorde s'est fait par l'addition d'une seule corde à l'aigu de la mèse. Or, dans le tétracorde *si ut re mi*, qui, dans le systême de Pythagore, étoit le seul à l'aigu de la mèse, il n'y a point de *fa*. Donc ce n'est pas par l'addition d'un *fa* que le systême antérieur à Pythagore a été changé en octacorde; donc ce n'est pas le dernier terme de la progression *si mi la re sol ut fa* (1 3 9 27 81 241 729) qui a complété le systême de Pythagore; donc le systême de Pythagore ne dérive point de la progression triple.

2°. Or, le systême de Pythagore étoit *mi fa sol la si ut re mi*. Donc le *fa* existoit dans le systême antérieur à l'octacorde, c'est-à-dire, suivant M. l'abbé Roussier, pag. 24, dans l'heptacorde de Terpandre. Or, suivant M. l'abbé Roussier, pag 17, c'est l'*ut* ajouté au systême chinois qui a complété l'heptacorde de Terpandre. Donc l'*ut* auroit été ajouté au systême des *Grecs* après le *fa*. Cependant l'*ut* précède le *fa* dans l'ordre des quintes *si mi la re sol ut fa*. Donc l'ordre des quintes ou de la progression triple n'auroit point été observé dans la formation de l'heptacorde de Terpandre; donc le systême de Terpandre n'auroit point été tiré de cette progression.

3°. Je ne sais d'où M. l'abbé Roussier a tiré son heptacorde *mi sol la si ut re mi*. On ne trouve rien dans l'histoire de la musique ancienne qui justifie cette formule, qui ne représente ni l'ancienne lyre, ni le systême de Terpandre. « C'est de la cythare, dit M. l'abbé Roussier, p. 16, ou du systême qu'elle présentoit, que je parle dans cet article, & non de la collection de sept degrés diatoniques, formant ce que nous appelons une *septième*, nommée aussi *heptacorde* parmi les *Grecs*. » C'est cependant de l'origine de cet heptacorde diatonique qu'il falloit s'occuper, puisqu'il est antérieur à celui de Terpandre. Si M. l'abbé Roussier eût pris la peine de lire en entier le *Problême* 32 d'Aristote, qu'il cite p. 117, 1°. il n'eût pas fait dériver l'heptacorde de Terpandre du systême chinois, mais de l'ancienne lyre, mais de cette septième diatonique dont il ne parle pas; 2°. il n'eût pas donné pour accord de la phormingue de Terpandre les notes *mi sol la si ut re mi*, mais *mi fa sol la ut re mi*. « Pourquoi, demande Aristote dans ce *Problême* que j'ai déjà rapporté ci-dessus, pourquoi n'appelons-nous pas la consonnance du diapason, à raison du nombre des sons qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous disons *diatessaron*, *diapente*? Ne seroit-ce point que les Anciens ne faisoient usage que de sept cordes, mais que dans la suite Terpandre..... (donc il y avoit un systême heptacorde antérieur à Terpandre: or, quel en étoit l'accord, quelle en est l'origine?), mais que dans la suite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une nète (or la nète, c'est-à-dire, la note la plus aiguë du systême de Terpandre, c'étoit le *mi* aigu; donc ce fut par l'addition d'un *mi*, & non pas d'un *ut*, que Terpandre forma son heptacorde), & que *de son temps* cette consonnance fut appelée *dia-pason*, & non pas *dia-octo*, parce qu'alors elle ne renfermoit que sept sons, & non pas huit. » De l'addition d'une corde & du retranchement d'une autre, il résulte un systême heptacorde. Donc, encore une fois, le systême auquel ont été faits ce retranchement & cette addition étoit déjà, avant cette innovation, un heptacorde. Donc, si Terpandre n'eût point retranché de corde de cet ancien heptacorde, son systême eût été dia-

tonique ; donc cet ancien heptacorde étoit diatonique. De plus, Ariſtoxène, p. 5, & Nichomaque, p. 9-14-20, nous apprennent que cette *ancienne lyre* formoit un ſyſtême conjoint. Enfin, nous voyons dans ce *Problême* 32 d'Ariſtote, que Terpandre ne retrancha de cette ancienne lyre que la trite. Donc la paranète de cette lyre devint trite, & ſa nète, paranète de celle de Terpandre ; donc la note retranchée par Terpandre fut un *ſi♭* ; donc l'accord de l'ancienne lyre fut *mi fa ſol la ſi♭ ut re* ; donc celui de la phorminge de Terpandre fut *mi fa ſol la ut re mi*, & non pas *mi ſol la ſi ut re mi*.

Donc, 1°. l'accord *mi ſol la ſi ut re mi* ne repréſente ni l'ancien ſyſtême heptacorde, ni celui de Terpandre.

Donc, 2°. celui de Terpandre *mi fa ſol la ut re mi* n'a point été formé par l'addition d'une nouvelle quinte, c'eſt-à-dire, d'un nouveau terme tiré de la progreſſion triple ; donc il ne dérive pas plus de cette progreſſion que de l'octacorde de Pythagore.

Encore un mot ſur l'ancienne lyre.

XV. « Pluſieurs auteurs, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 117, trompés par le mot *heptacorde*, qui ſignifie auſſi un intervalle de *ſeptième*, font de la cythare heptacorde un compoſé de ſept ſons diatoniques. »

Ces auteurs ont donc été trompés par Ariſtoxène, p. 5, par Nichomaque, p. 9-14-20, &c., qui nous apprennent que l'*ancienne lyre* formoit un ſyſtême conjoint. Ils l'ont donc été par ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote, dans lequel il eſt étonnant que M. l'abbé Rouſſier n'ait pas vu que le ſyſtême antérieur à Terpandre étoit déja un hepracorde, & un heptacorde diatonique.

« Mais une légère attention ſur la ſignification du mot compoſé, *dia-paſon*, *par toutes les cordes* (*per omnes*), ſuffira pour faire connoître que ce mot, parmi les *Grecs*, ne fût jamais devenu un terme propre dans leur muſique, ou n'y eût été qu'un mot vide de ſens, s'il eût exiſté chez eux quelque ſyſtême qui, d'une corde extrême à l'autre, eut formé la ſeptième, l'heptacorde. » Mais une légère attention ſur ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote eût ſuffi pour démontrer à M. l'abbé Rouſſier, qu'aucun ſyſtême avant Terpandre n'avoit été appelé *dia-paſon*. C'eſt dans cette même page 117 où ſe trouve cette obſervation de M. l'abbé Rouſſier, qu'on lit ces mots cités de ce trente-deuxième *Problême* déjà tant de fois cité : *Ejuſque temporibus* (*Terpandri*) *conſonantia hæc dicta eſt diapaſon, non dia-octo : quippè quæ ſeptem non octo conſtaret..... Ejuſque temporibus* eſt clair. Donc avant Terpandre cette conſonnance ne s'appeloit point *dia-paſon*.

« On ſait, dit M. l'abbé Rouſſier, *ibid.*, que le mot *dia-peſon* a toujours répondu, chez les *Grecs*, à ce qu'ils appeloient la *conſonnance*, à cet intervalle que nous nommons octave, & que les *Grecs*, dans notre ſens, auroient bien pu appeler *dia-octo*, ſi les petits ſyſtêmes qui avoient précédé celui de Pythagore n'euſſent déja conſacré parmi eux le mot *par toutes*, pour déſigner cette conſonnance que la corde grave y forme avec l'aigue ». Mais parmi ces petits ſyſtêmes ſe trouvoit heptacorde diatonique duquel Terpandre a tiré le ſien, comme on le voit par ce trente-deuxième *Problême* d'Ariſtote, que M. l'abbé Rouſſier cite ici en preuve, & qu'il devoit citer en entier, ne fût-ce que pour épargner à ſes lecteurs l'obſervation qui ſuit.

« On verra, article IV, p. 24, que dans la lyre de Mercure, la proſlambanomène ou conſonnance, que le diapaſon en un mot, eſt un *dia*-4 ; que dans le ſyſtême chinois, il eſt *dia*-6 ; que dans l'heptacorde, il eſt *dia*-7 ; que dans l'octacorde, il eſt *dia*-8 ; &, ſi l'on veut jeter les yeux ſur les touches d'un clavecin, on y trouvera ce même dia-paſon à *dia*-13. » 1°. Il ne faut pas s'imaginer que les mots *proſlambanomène* & *conſonnance* ſoient ſynonymes. Dans le grand ſyſtême *grec*, la proſlambanomène faiſoit la double octave avec la nète hyperboléon, c'eſt-à-dire, avec la corde la plus aiguë. Dans le grand ſyſtême chinois, la proſlambanomène eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 64, un *ſol♭*, & c'eſt un *la♭*, qui eſt la note la plus aiguë. (Voyez n°. X.) 2°. Il faut diſtinguer deux heptacordes chez les Anciens ; l'ancienne lyre, qui formoit une ſeptième diatonique, & la phorminge de Terpandre. Or, il eſt certain que jamais le ſyſtême de l'ancienne lyre n'a pu être appelé diapaſon, puiſque les *Grecs* ne donnoient ce nom qu'à l'octave. Donc les ſyſtêmes antérieurs à celui de Pythagore n'ont pas été tous appelés *diapaſon*. 3°. J'ai prouvé que cette dénomination n'eſt pas antérieure au temps de Terpandre, & je ne vois rien dans le Mémoire de M. l'abbé Rouſſier qui établiſſe le contraire.

Donc le terme *dia-paſon* n'avoit point été conſacré par les ſyſtêmes antérieurs à celui de Terpandre, pour exprimer la conſonnance de l'octave.

Ce n'eſt donc point une erreur d'avoir fait de la cythare heptacorde un compoſé de ſept ſons diatoniques ; mais c'en eſt une d'avoir pris le ſyſtême de Terpandre pour le plus ancien ſyſtême heptacorde.

Il eſt même douteux que jamais le ſyſtême de Terpandre ait été le ſyſtême dominant des *Grecs*, puiſque, dès ſa naiſſance, il fut rejeté par les Lacédémoniens ; & ce n'eſt pas de l'accord, mais ſeulement de la forme de l'inſtrument de Terpandre, qu'il faut entendre ce que dit Plutarque, *De la Muſique* : Que « le chant ſur la cythare de Terpandre continua juſques à l'aage de Phrynis ; » (c'eſt-à-dire, près de 200 ans), comme on peut le conjecturer de ce qui ſuit : « Et fut faite la forme de la cythre du temps de Cépion, diſciple de Terpander, laquelle fut appelée *aſiade*, pour ce que les joueurs de cythre de Leſbos (Phrynis en étoit), qui eſt tout joignant l'Aſie, en uſèrent d'une telle forme, &c. »

Au moins eſt-il certain que le ſyſtême de Terpandre ne fit point ceſſer l'uſage de l'ancienoe lyre, dont l'accord fut toujours repréſenté, dans le grand ſyſtême *grec*, par le tétracorde des hypates & celui des mèſes réunis, de même que par celui des mèſes & le ſynemménoo, qu'on ſubſtituoit à volonré au diézeugménon. « En parlant de la mèſe, les Ancieos, dit Gaudence, pag. 7, plaçoient tantôt le tétracorde ſynemménou, dont la mèſe formoit la première corde; ..... tantôt le diézeugménou, dont la premiète corde étoit la paramèſe, qui, dans toûs les genres, étoit conſtamment à un ton de la mèſe. » Les Anciens faiſoient donc uſage de deux ſyſtêmes : c'eſt ce qu'ils appeloient *exécuter* par conjonctioo ou par disjoection. Dans la conjonction, ils plaçoient la trite ſynemménoo immédiatement au-deſſus & à un demi-ton de la mèſe, puis la paranète ſynemménon à un ton au-deſſus de la trite, puis enfin la nète ſynemméoon a un ton au-deſſus de la paranète du même tétracorde, qu'ils appeloieot *tétracorde néton-ſynemménon* (des dernières conjointes) : *néton*, parce que ce tétracorde terminoit ce ſyſtême à l'aigu; & *ſynemménon*, parce qu'il étoit joint au premiet tétracorde par la mèſe. Dans la disjonction, après la mèſe ſuivoit la paramèſe, qui, dans tous les geores, faiſoit toujonrs avec elle l'intervalle d'un ton; & cet intervalle ils l'appeloient *le ton de la disjonction*. Le tétracorde *nétondiézeugménon* (des dernières disjointes) commeuçoit à la paramèſe, & les iotervalles en étoieot les mêmes, & ſe ſuivoient dans le même ordre que dans le tétracorde ſynemménon; la trite, à un demi-ton au-deſſus de la paramèſe; la paranète, à un ton au-deſſus de la trite; eufin, la nète, à un ton au-deſſus de la paranète; & cette nète diézeugménon étoit la première corde du tétracorde hyperboléoo, &c.» (Voyez auſſi *Ariſtoxène*, p. 61; *Euclide*, p. 20, &c.)

Donc les Aneieus faiſoient uſage tantôt du ſyſtême *mi fa ſol la ſi♭ ut re*, tantôt du ſyſtême *mi fa ſol la ſi ut re mi*, tantôt de l'octacoide de Pythagore, tantôt de l'heptacorde diatonique. Donc le ſyſtême de l'ancienne lyre fut encore en uſage après l'invention de l'octacorde, d'abord excluſivement, comme il paroît par les vers d'Ion, cités par Euclide, pag. 19, puis concurremment, comme on vient de le voir dans Gaudence; donc le ſyſtême de l'ancienne lyre eſt en même temps le plus ancien ſyſtême connu, & celui dont l'uſage a duré le plus long-temps.

Ne s'enſuit-il pas de là que ce ſyſtême étoit le premier donr l'aureur du *Mémoire ſur la Muſique des Anciens* devoit s'appliquer à recherchet l'origine ? & quelque profond que ſoit cet onvrage, quelque eutieuſes qu'en ſoient les notes, quelqu'ingénieuſes qu'en ſoient les preuves, cette laeune dans la filiation des ſyſtêmes auciens, occaſioonée par l'omiſſion du ſyſtême heptacorde diatonique, ne le reod-elle pas oonſeulement très-défectueux, mais abſolument inutile ? Tous les ſyſtêmes aneiens ſorteut, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 24, de la progreſſion des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*; les premiers ſyſtêmes, des premiers termes de cette progreſſion, & les derniers, des termes ſuivans; & cela ſans tranſpoſition, ſans renverſement dans l'ordre de ces quintes : ſyſtême de Mercure, *ſi mi la;* ſyſtême chinois, *ſi mi la re ſol;* ſyſtême de Terpaodre, *ſi mi la re ſol ut;* ſyſtême de Pythagore, *ſi mi la re ſol ut fa;* grand ſyſtême *grec*, *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*. Or, eet ordre eſt abſolumeut l'inverſe de celui que nous préſente l'hiſtoire de la muſique ancienne, puiſque le *ſi♭* & le *fa* ſe trouvent dans le plus ancien ſyſtême diatonique connu, dans le ſyſtême conjoint; & que le *ſi♮* ne ſe trouvè que dans le dernier, dans le ſyſtême disjoint, dans l'octacorde de Pythagore. Terpandre veut tetrancher de l'ancienne lyre le *ſi* bémol, & y ſubſtituer un *mi* à l'aigu; mais Terpandre eſt à Lacédémone condamué à une amende pour ce changement. Pythagore veut ſubſtituer un *ſi♮* à ce même *ſi* bémol de l'aueienne lyre, & rétablir la nète de Terpandre; & toute la faveur qu'obtieut à la longue le ſyſtême de Pythagore, c'eſt de figurer quelquefois, dans la muſique *greeque*, à la place du ſyſtême conjoinr. Il faudroit donc, quoi qu'en diſe M. l'abbé Rouſſier, p. 68, §. 110, pour aecorder le *Mémoire ſur la Muſique des Anciens* avec l'hiſtoire, reuverſer en ſens coutraire ſa progreſſion triple; dn *ſi♭* en faire le premier terme, & du *ſi* naturel le dernier; ſuppoſer le calcul des vibratioos partout où M. l'abbé Rouſſier croit voir celui des longueurs; tranſpoſer en uo mot l'ordte des intervalles, c'eſt-à-dire, mettre les graves à la place des aigus, & les aigus à la place des graves. Or, que reſtera-t-il, après tous ees changemens, du ſyſtême de M. l'abbé Rouſſier ?

XVI. « Le nom de la corde que les *Grecs* aneieus appelèreut l'*hypate*, la première on principale, l'emble ne lui avoir été impoſé que dans la vue de fixer & de perpéruer pour ainſi dire cette connoiſſanee (du premier rerme de la progreſſion triple)..... Pourquoi la corde *ſi*, qui ne ſe montre partout que comme ſubordonnée anx yeux, à l'eſprit & à l'oreille, étoit-elle conſtamment regardée comme la corde la plus eſſentielle de leur ſyſtême, comme la première, tandis qu'elle n'eo étoit pas l'initiale ? Bien plus, comme la première des premières, la principale des principales, HYPATE HYPATON! » *Mémoire*, &c., p. 3.

1°. De douze aurenrs *grecs* au moins, donr il nous reſte des Traités ſur la muſique, aucun, de l'aveu de M. L. R., pag. 2, ne paroît avoir ſoupçonné que le ſyſtême *grec* o'étoit qu'un produit de la progreſſioo triple. Il eſt donc très-probable que ceux dont les ouvrages ne ſont pas venus juſqu'a nous, o'en ſavoient pas beaucoup plus ſur ce ſujet. Il eſt donc très-probable que jamais les *Grecs* n'ont regardé la progreſſion triple comme le principe, comme le fondement de leur ſyſtême.

2°. L'hypate des hypates ne fut ajontée au grand ſyſtême *grec* que par Timothée de Milet, qui véeut ſous le règne d'Alexandre-le-Grand, c'eſt-à-dire, à peu près deux eents aus après Pythagore. *Boëce*, *liv. I*, *ch.* 20; & les dénominations des cordes *grecques* ſont

ſont antérieures à l'octacorde. *Boëce*, *ibidem*. Les cordes du ſyſtême conjoint, ou de l'ancienne lyre, portoient, avant Pythagore, les mêmes noms, & dans le même ordre que celles du ſyſtême disjoint : à cette différence près que, dans l'ancienne lyre, la paramèſe étoit auſſi appelée *trite*, au lieu que, dans la lyre de Pythagore, la trite & la paramèſe étoient à un demi-ton l'une de l'autre; *idem*, *ibid.* Donc le nom d'*hypate* fut porté par la corde la plus grave du ſyſtême conjoint, plus de deux cents ans avant l'exiſtence du *ſi* le plus grave, c'eſt-à-dire, de l'hypate des hypates du grand ſyſtême *grec*. A l'égard du *ſi* à l'aigu de la mèſe, jamais il ne porta d'autre nom que celui de *paramèſe*. Donc la première corde, appelée *hypate*, fut un *mi* & non pas un *ſi*. Or, le *mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion des quintes. Donc le mot *hypate* n'étoit pas le ſigne du premier terme de la progreſſion triple.

Nota. Nichomaque mal entendu pourroit faire, il eſt vrai, regarder Pythagore comme l'auteur de ces dénominations. « Pythagore, dit-il, pag. 13, ayant donné le nom d'*hypate* à la corde repréſentée par le nombre 6, celui de *mèſe* à la corde 8, de *paramèſe* à la corde 9, & de *nète* à la corde 12, & rempli diatoniquement tous les intervalles du diapaſon, la valeur de tous les ſons de l'octacorde ſe trouva déterminée & exprimée par des nombres conſonnans. » Mais, 1°. ce n'eſt pas le *ſi*, mais le *mi*, qui eſt appelé *hypate* dans l'octacorde. 2°. Puiſque Nichomaque ſuppoſe, pag. 9-15, comme Boëce, les noms des cordes du ſyſtême *grec* antérieurs à l'octacorde; donc il ne peut être queſtion, dans ce paſſage, de leur invention, mais ſeulement de leur application aux cordes du ſyſtême disjoint.

Revenons à l'*hypate* des mèſes. *Hypate* ſignifie *premier*, *nète* ſignifie dernier. Or, la première note du ſyſtême conjoint, le *mi*, ſe nommoit *hypate*: ſa dernière note, le *re*, ſe nommoit *nète*. *Mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion triple *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*; *re* n'en eſt pas le dernier. Donc ces mots *hypate* & *nète*, premier & dernier, ne ſont point relatifs à la progreſſion triple, mais à l'ordre des cordes du ſyſtême *grec*.

3°. HYPATE HYPATON! Si *hypate* ſignifioit *premier* terme de la progreſſion triple, tétracorde *des hypates* ſignifieroit tétracorde des premiers termes de la progreſſion triple. Or, l'*ut* du tétracorde *ſi ut re mi* eſt le ſixième terme de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*; & le ſixième terme eſt plus près du huitième que du premier. Donc le mot *hypate* n'avoit pas, chez les *Grecs*, le ſens que lui attribue M. l'abbé Rouſſier.

4°. Le nom d'*hypate* ſe donnoit à la corde la plus grave des deux tétracordes inférieurs. Or, *hypate* pouvoit auſſi bien dériver de *upo* que de *uper*; & dans le premier cas, *hypate* ſignifieroit la *corde* la plus grave. Peut être eſt-ce dans ce dernier ſens que les Anciens l'attribuèrent à Saturne, *à cauſe de la lenteur de ſon mouvement*, dit Boëce, *l. v. I, ch.* 20. Or, les cordes les plus graves ne ſont-elles pas celles dont les vibrations ſe font avec plus de lenteur? Cette acception du mot hypate eſt plus naturelle que celle de M. L. R., en ce qu'elle s'applique auſſi heureuſement à l'hypate des mèſes qu'à celle des hypates; au lieu que le mot hypate, pris dans le ſens de M. L. R., ne convient qu'à cette dernière corde.

5°. Enfin, les dénominations des ſons du tétracorde pourroient très-bien ne s'appliquer que figurément & *ſymboliquement* aux cordes du ſyſtême mélodique des *Grecs*; & dans le ſens propre & naturel, aux cordes de la baſſe fondamentale de ce ſyſtême : les notes de la muſique inſtrumentale des Anciens ſemblent très-propres à appuyer cette conjecture.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que les différentes acceptions du mot *hypate* ne peuvent ſervir à établir ni l'exiſtence, ni l'ordre des termes de la progreſſion triple.

XVII. « En ajoutant au-deſſus du tétracorde ſupérieur de l'octacorde, les octaves des trois ſons *la ſol fa* du tétracorde inférieur *la ſol fa mi*, & au-deſſous de celui-ci, les octaves *re ut ſi* du tétracorde ſupérieur *mi re ut ſi*, c'eſt-à-dire, avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave; de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

OCTACORDE.

La ſol fa MI *re ut* SI LA *ſol fa* MI *re ut ſi.* »

M. L. Rouſſier n'a donc pas lu en entier ce chapitre 20 du premier livre de Boëce, dont il a tiré ſon accord *mi ſi la mi*. « Théophraſte de Pierie y en ajouta une au grave, pour avoir un ſyſtême ennéacorde..... Heſtiée de Colophon, une dixième;..... Timothée de Milet, une onzième,..... qui fut appelée *hypate des hypates* (or, Timothée vivoit à peu près deux cents ans après Pythagore); .... & comme la corde appelée *mèſe* (moyenne) étoit plus proche de la nète que de l'hypate des hypates, on ajouta à l'aigu un nouveau tétracorde, qui fut nommé *hyperboléon*..... Mais comme alors la mèſe étoit moins éloignée de l'hypate des hypates que de la dernière nète, on plaça ſur l'hypate des hypates une (dernière) corde, qu'on appela *proſlambanomène* ou *proſmelodos*, » & tout cela, plus de deux cents ans après Pythagore. M. L. R. n'avoit donc pas lu, pas comparé avec Boëce, Nichomaque, page 55; ni Pline, liv. VII, ch. 56. Mais avant de faire un ſyſtême ſur la muſique des Anciens, M. L. R. a-t-il pu ſe

Digitized by Google

diſpenſer de lire au moins l'article *Syſtême* de Rouſſeau? Que dis-je? il l'a lu, cet article. Il en cite, page 12, la page 471, où ſe trouvent compatés Boëce, Pline & Nichomaque. Comment a-t-il donc pu, d'après cela, attribuer à Pythagore une addition qui lui eſt au moins poſtérieure de deux ſiècles?

XVIII. « La répétition du *fa*, dans ces quatre tétracordes, & ſurtout l'addition du *la*, du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du ſyſtème, le déterminent entiérement au mode de *la*; car on ne doit pas oublier que c'étoit toujours en commençant par le ſon ſupérieur, que les *Grecs* entonnoient leurs tétracordes; comme c'eſt aujourd'hui par le ſon le plus grave de nos gammes, que nous procédons à l'intonation des ſons ſupérieurs..... C'eſt auſſi pour fortifier l'impreſſion de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proſlambanomène*, conformément à chacun des ſyſtèmes dont nous avons parlé précédemment, qui ont tous leur proſlambanomène, cette corde grave qu'on appeloit autrefois la *conſonnance*, & qui ſert pour ainſi dire d'appui & de fondement au ſon aigu... D'ailleurs, l'oreille ſeule, le beſoin de multiplier des points fixes pour l'accord de l'inſtrument ſur lequel étoit exécuté le ſyſtême ainſi augmenté; la terminaiſon des phraſes de chant priſes dans le bas du ſyſtême; enfin, le ſentiment qui nous porte tous à finir par des ſons graves, étoient autant de motifs qui pouvoient bien ſuffire pour déterminer Pythagore a ajouter cette proſlambanomène, quand même les autres ſyſtêmes ne lui en auroient pas fourni & l'idée & le modèle. »

1°. Que les *Grecs* des derniers temps aient préféré ou non l'intonation de l'aigu au grave à celle du grave à l'aigu; qu'ils aient eu ou non des notions de ce que nous appelons *mode*; qu'ils aient cherché ou non à déterminer ou à fortifier l'impreſſion du mode de *la* par l'addition de la proſlambanomène, que nous importent leurs opinions, leurs procédés, leurs changemens, dès que M. L. Rouſſier convient, *Avertiſſement*, page 14, que les *Grecs* poſtérieurs à Pythagore n'avoient plus la connoiſſance du principe de la muſique des Anciens?

2°. L'auteur des *Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque* s'accorde parfaitement avec Boëce, relativement à l'époque de l'addition de la proſlambanomène au grand ſyſtême *grec*. « J'ai choiſi, dit M. L. Barthélemi, page 21, pour premier degré de cette échelle (du grand ſyſtême *grec*), le *ſi*, & non pas la proſlambanomène *la*, comme ont fait les écrivains poſtérieurs à l'époque de ces Entretiens (vers le milieu du quatrième ſiècle avant l'ère vulgaire). Le ſilence de Platon, d'Ariſtote & d'Ariſtoxène me perſuade que de leur temps la proſlambanomène n'étoit pas encore introduite dans le ſyſtême muſical. » D'après quelle autorité, d'après quels indices M. L. R. s'eſt-il donc déterminé à faire Pythagore auteur de cette addition?

3°. Le premier caractère de la proſlambanomène, c'eſt de ne faire partie d'aucun tétracorde; le ſecond, de faire au grave l'octave de la mèſe (voyez *Gaudence*, page 10; *Ariſtides-Quintilien*, page 10). Donc il n'y a point de proſlambanomène dans les ſyſtèmes dont tous les ſons ſont partie de quelque tétracorde; donc il n'y en avoit point dans l'ancienne lyre *mi fa ſol la; la ſi♭ ut re*: point dans l'octacorde *mi fa ſol la; ſi ut re mi*: point dans l'endécacorde d'Ion, *ut re mi fa ſol la ſi ut re mi*, qui n'étoit pas diviſé par tétracordes, mais par octaves; *ut re mi fa ſol la ſi ut; re mi fa ſol la ſi ut re; mi fa ſol la ſi ut re mi* (voyez *Euclide*, page 19): point enfin dans le grand ſyſtême chinois, dont le ſon le plus grave étoit *re*, & la mèſe *la*. (Voyez l'*Accord de Rameau*, dans le n°. X.)

4°. « Pourquoi, demande Ariſtote, Probl. 33, ſect. 19, le chant eſt-il plus facile lorſqu'il procède de l'aigu au grave, que lorſqu'il va du grave à l'aigu? Et de cette queſtion, établie ſur un faux ſuppoſé, M. L. Rouſſier conclut, page 120, que l'intonation directe des *Grecs* ſe faiſoit de l'aigu au grave, & non pas du grave à l'aigu. Quand cela ſeroit (voyez *Agogé*), s'enſuivroit-il que la corde grave fût la principale de chaque tétracorde? que l'hypate des hypares fût la *principale des principales*? Etoit-ce toujours ſur l'hypate que ſe pratiquoit le principal repos? Non. Le même Ariſtote nous apprend, Probl. 7, ſect. 19, que les Anciens, lorſqu'ils ne montoient leur lyre qu'à ſept cordes, c'eſt-à-dire, lorſqu'ils vouloient paſſer du ſyſtême diſjoint au ſyſtême conjoint, retranchoient plutôt l'hypate que la nète. Cependant, pour changer *mi fa ſol la ſi ut re mi* en *mi fa ſol la ſi♭ ut re*, il n'y avoit autre choſe à faire qu'à retrancher le *mi*, & à baiſſer le *ſi♮* d'un demi-ton. Donc les Anciens préféroient, comme nous, la terminaiſon *ſi♭ la ſol fa*, à la terminaiſon *la ſol fa mi*; donc ils ne regardoient pas l'hypate comme la corde principale du mode.

Nota. Je dis que le 33°. Problême d'Ariſtote porte ſur un faux ſuppoſé, parce que tant qu'un air n'excède point la portée ni l'étendue de la voix, en prenant exactement ce qu'on appelle en plain-chant la *dominante*, qui, dans les tons authentes, tient le milieu harmonique entre la note la plus grave & la note la plus aiguë, on n'éprouve pas plus de difficulté à monter qu'à deſcendre, parce que cette dominante, cette *mèſe* indique la tenſion moyenne des cordes de l'organe vocal; la note aiguë, leur plus grande contraction, & la note grave, leur plus grande dilatation poſſible. Or, l'uſage des *tons* eſt de la plus haute antiquité dans la muſique *grecque* (voyez *Ariſtides-Quintilien*, page 21). Ces tons avoient même, comme les nôtres, une eſpèce de dominante, qu'ils appeloient *mèſe*, quoique cette corde ne tînt pas toujours le juſte milieu entre le grave & l'aigu. « La quatrième corde (de l'heptacorde du ſyſtême ſynemménon, ou de l'ancienne lyre) s'appelle *mèſe*, parce que, dit Boëce, *liv. I, ch.* 20,

Digitized by Google

elle tient le milieu de ſept. »..... « D'autres, dit Bacchius, page 15, définiſſent ainſi la *mèſe* : la corde au grave de laquelle ſe trouve une quarte, & à l'aigu, une quinte..... D'autres : la corde au grave & à l'aigu de laquelle ſe trouve une octave. » Voilà bien trois mèſes dans la muſique grecque; celle de l'ancienne lyre, celle de l'octacorde & celle du grand ſyſtême. Donc les tons, les harmonies grecques avoient, comme le grand ſyſtême, leur mèſe ou leur dominante. Il y avoit ſeulement, entre celle des *Grecs* & la nôtre, cette différence, que l'une étoit mèſe ou moyenne arithmétique entre la nète & l'hypate, & que l'autre, dans les tons authentes, eſt moyenne harmonique, c'eſt-à-dire, que la mèſe grecque (des derniers temps) avoit ſa quarte au grave, & ſa quinte à l'aigu; au lieu que la dominante des tons impairs a ſa quarte à l'aigu, & ſa quinte au grave, pourvu que la quinte du ſon grave ne ſoit point un *ſi*. Mais la mèſe des *Grecs* étoit *dominante*, ſuivant toute la force du terme, c'eſt-à-dire, que cette corde étoit, de toutes les cordes du ſyſtême, la plus fréquemment rebattue. Et la preuve, je la tire de M. L. Rouſſier, *Avant-Propos*, page 3. « Deux Problêmes d'Ariſtote touchant la mèſe confirment l'influence que j'attribue ici au ſon *la*, ſur tout le reſte du ſyſtême. *An quod ratio concinendi*, dit ce philoſophe, *aptâ nervorum omnium intentione continetur, quæ nonniſi per habitudinem quamdam ad meſen accommodandæ omnibus eſt, ordoque ratione illius diſponi ſingulis debet?* Probl. 36, ſect. 19..... Je ne citerai ici que quelques mots du Probl. 20, même ſection; ils méritent d'être rapportés : *Optimâ quæque melodia gratiâ ſæpè meſe utuntur, omneſque probi poetæ crebro ad meſen veniunt : & ſi ab eâ diſceſſerint, ad eam ſtatim revertuntur, nec ullam aliam toties repetunt.* » Or, qu'eſt-ce qu'une dominante? « C'eſt, dit Rouſſeau, article *Dominante*, dans le plain-chant, la note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque degré que l'on ſoit de la tonique. Donc la mèſe des *Grecs* étoit une véritable dominante; donc les *Grecs* avoient une corde ſur laquelle ils pouvoient prendre le *medium* de leur voix, & éviter par-là les cris dans les chants trop aigus, & le râlement dans les chants trop graves; donc la marche aſcendante n'offroit pas plus de difficulté dans le chant *grec*, que la marche deſcendante; donc le trente-troiſième Problême d'Ariſtote ne porte ni ſur un fait, ni ſur une obſervation phyſique, mais ſur une fauſſe opinion de ce philoſophe.

XIX. « Enſuite Pythagore lui-même, ou quelqu'un qui partoit de ſes principes, ajouta à ce ſyſtême un ſeizième ſon, celui préciſément qui nous reſte dans la ſérie expoſée à la page 133; ſavoir : *ſi* ♭ 2187..... Au moyen de ce nouveau ſon, on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *ſynemménon* ou *conjoint*..... Ce nouveau tétracorde comporte le mode de *re*..... En ſorte qu'avec ſon inférieur *la ſol fa mi*, il peut nous fournir la gamme deſcendante de ce mode de *re*, ſi l'on veut, à la manière des Anciens, y ajouter la conſonnance, c'eſt-à-dire, l'octave du ſon ſupérieur, la proſlambanomène, en un mot, afin d'avoir les huit ſons diatoniques *re ut ſi* ♭ *la ſol fa mi re*, ſous leſquels nous avons coutume d'enviſager ce mode. »

1°. Ici, M. L. R. n'a pas même eu ſa faveur le ſilence de l'hiſtoire; car elle nous apprend très-poſitivement « que Pythagore, pour introduire plus de variété dans le chant, & pour renfermer le ſyſtême *grec* dans un intervalle plus agréable que celui de l'heptacorde, dont le ſon moyen faiſoit une quarte avec l'hypate & une avec la nète (*mi la re : mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re*), intercala entre la mèſe & la paramèſe, une corde qu'il ſépara de la mèſe d'un ton, & d'un demi-ton de la paramèſe; » c'eſt-à-dire, qu'il changea, en les hauſſant d'un ton, les cordes *ſi* ♭ *ut re* en *ut re mi*, & qu'il intercala ſa corde *ſi* ♮ entre la mèſe *la* & l'ancienne trite ou paramèſe *ſi* ♭, qui étoit alors un *ut* (voy. *Nichom.*, p. 9). « D'autres diſent, ajoute le même Nichomaque, p. 21, que cette corde introduite pour faire variété, fut intercalée entre la trite & la paranète. » « Lichaon de Samos, dit Boëce, liv. I, ch. 20, y ajouta une huitième corde, qu'il plaça entre la trite ou paramèſe (*ſi* ♭) & la paranète (*ut*)..... La première de ces deux combinaiſons, l'heptacorde, formoit le ſyſtême conjoint ou *ſynemménon*; la ſeconde, l'octacorde, formoit le *diézeugménon*, » c'eſt-à-dire, que l'une étoit *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re*; l'autre, *mi fa ſol la ſi ut re mi*. Donc le *ſi* ♭ exiſtoit avant Pythagore. Or, l'ordre fondamental, l'ordre harmonique, l'ordre phyſique, en un mot, l'ordre naturel des quintes, eſt *ſi* ♭ *fa ut ſol re la mi ſi* ♮ : leur ordre hiſtorique *ſi* ♭ *fa ut ſol re la mi ſi* ♮ : l'ordre propoſé par M. L. Rouſſier, *ſi* ♮ *mi la re ſol ut fa ſi* ♭. Donc, l'ordre propoſé par M. L. Rouſſier eſt préciſément l'inverſe de l'ordre hiſtorique & de l'ordre naturel.

2°. Que le tétracorde *la ſi* ♭ *ut re* n'ait été appelé *ſynemménon* qu'après l'invention de l'octacorde, & par oppoſition au tétracorde diézeugménon, je conçois cela. Mais ce que je ne puis concevoir, c'eſt que le tétracorde *la ſi* ♭ *ut re* ait fait partie de l'ancienne lyre, & que néanmoins il ait pour inventeur Pythagore, ou quelqu'un poſtérieur à Pythagore.

3°. Que la baſſe fondamentale du chant *ſi ut re mi* ſoit *ſol ut ſol ut*, ou *ut ut ſol ut* (voyez mon article *Baſſe fondamentale*), *ſi ut re mi* ſera toujours un chant appartenant au mode majeur d'*ut*. Donc *la ſi* ♭ *ut re* eſt un chant en majeur de *ſi* ♭.

« Nous nous entêtons, dit M. L. Rouſſier, p. 147, de vouloir enviſager un mode ſous la dimenſion d'une octave. Cependant les nouvelles découvertes commencent à nous rapprocher de l'idée des *Grecs*. Il faut eſpérer que des recherches réitérées, qu'un examen plus réfléchi des principes, que le haſard, peut-être, ou l'expérience, nous ramèneront enfin totalement à ce que nous avoient appris les *Grecs*. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Voyez, continue M. L. Rouſſier, l'*Origine des*

modes, par M. Rameau, pièce inſérée dans le *Mercure* de juin 1761, dans laquelle ce profond harmoniſte commence à voir, comme les *Grecs*, deux modes dans deux tétracordes. Voici ce que diſoit ce muſicien vraiment philoſophe, pag. 152 du *Mercure* : c'eſt le langage de l'homme de génie. « On » ſera peut-être ſurpris de me voir fonder d'abord » le mode ſur deux quintes, ... lorſque portant mes » vues plus loin, je ne fonde ce mode que ſur une » ſeule quinte. Mais le *Code* étoit déjà imprimé juſ- » qu'à la page 215, quand j'en ai entrepris la ſuite, » ſans que j'aie eu le tems de confronter le tout en- » ſemble..... Qu'on a de peine à ſe déſiſter des » uſages !.... Que ne m'en a-t-il pas coûté pour en- » tretenir un même mode dans les huit ſons diato- » niques! Malgré l'heureuſe découverte du *double* » *emploi*, pour pouvoir conſerver du moins le ſenti- » ment d'un même mode en pareil cas, je n'ai que » trop ſenti que le mode s'y changeoit en un autre. » Reconnoiſſant de plus en plus les droits du tétra- » corde, dans les ſeules cadences qui conſtituent le » mode, mes yeux ſe ſont enfin ouverts. »

Je ne m'entête point à n'enviſager un mode que ſous la dimenſion d'une octave. Je ne recours point à l'octave du *re* pour déterminer le mode auquel appartient le tétracorde *la ſi♭ ut re*. Comme Rameau, je vois dans toute octave diatonique, *grecque* ou moderne, deux modes bien diſtincts ; en *la ſi♭ ut re*, le mode majeur de *ſi♭* ; & en *mi fa ſol la*, le mode majeur de *fa*. Comme Rameau, je prends en montant le tétracorde *ſi ut re mi*, parce que la baſſe fondamentale la plus ſimple, la plus naturelle, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, qui eſt aſcendante, donne ce chant en montant & non en deſcendant (voyez *M. L. Rouſſier*, pag. 23 & 106) : comme Rameau, enfin, je vois en majeur d'*ut*, & non en mineur de *mi*, ce tétracorde *ſi ut re mi* (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV). Donc je dois voir le tétracorde *la ſi♭ ut re*, non en mineur de *re*, mais en majeur de *ſi* bémol.

4°. Il n'eſt fait mention dans les théoriciens *grecs*, que d'une ſeule proſlambanomène, qui eſt à un ton au grave de l'hypate des hypates, & ne fait partie d'aucun tétracorde. (Voyez *Euclide*, pag. 17 ; *Nichomaque*, pag. 22 ; *Gaudence*, pag. 10-17 ; *Ariſtides-Quintilien*, pag. 10, &c.) Donc toute autre proſlambanomène que celle-là n'a point de fondement dans l'hiſtoire ; donc le mode de *re*, ſi mode mineur y avoit dans la muſique *grecque*, n'avoit point de proſlambanomène.

XX. « C'eſt à ce *ſi♭* 2187, dont eſt formé le tétracorde conjoint ou ſynemménon, que ſe ſont arrêtés les *Grecs*, ſoit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage ſon ſyſtême, ſoit que le genre chromatique, qu'une plus longue ſuite de termes jetteroit ſi ſenſiblement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs ; car long temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le muſicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux. »

1°. C'eſt très-probablement par le *ſi♭* qu'a commencé le ſyſtême *grec* ; mais rien ne prouve que les *Grecs* ſe ſoient arrêtés à cette corde ; car, ou les demi-tons qui ſéparoient leurs quinze tropes l'un de l'autre, avoient été tirés de la progreſſion des dièſes *fa ut ſol re la mi ſi fa* ✻ *ut* ✻ *ſol* ✻, &c. ; & dans ce cas, la progreſſion des quintes *grecques* étoit l'inverſe de celle de M. L. Rouſſier ; ou ils avoient été tirés de la progreſſion des bémols, *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭*, &c. ; & dans ce cas, les *Grecs* ne s'étoient point arrêtés au *ſi* bémol.

2°. Le plus difficile de tous les genres, conſéquemment le moins naturel, celui qui a dû être inventé & mis en uſage le dernier de tous, c'eſt ſans contredit le genre enharmonique. (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 19 ; *Gaudence*, pag 6 ; *Ariſtides-Quintilien*, pag 19.) Cependant l'origine de ce genre eſt de la plus haute antiquité (voyez *Ariſtides*, pag. 21). Donc la diſtinction des genres eſt antérieure à Pythagore. Or, c'eſt à Pythagore lui-même que les *Grecs* attribuent l'art de noter la muſique avec les lettres de leur alphabet (voyez *Ariſtides-Quintilien*, pag. 28) ; & l'ordre conſécutif de ces lettres repréſente les cordes du grand ſyſtême *grec* dans le genre enharmonique. Donc Pythagore ne preſcrivoit pas l'uſage de ce genre, ni, à plus forte raiſon, celui du genre chromatique, dont l'exécution offre beaucoup moins de difficultés. Il détermina d'ailleurs les rapports des ſons du ſyſtême *grec* dans les trois genres (voyez *Nichomaque*, p. 14 ; *Jamblique*, p. 102, n°. 120) ; rien ne prouve donc qu'il rejetât l'uſage du genre chromatique.

3°. « Les Lacédémoniens punirent Timothée pour avoir tenté d'introduire le genre chromatique parmi eux. » — Platon éliminoit auſſi de ſa république (liv. III) les harmonies lydienne, mixo-lydienne, ſyntono-lydienne & jaſtienne. Chacun doit être maître chez ſoi. Mais la loi des Lacédémoniens à cet égard ne fut jamais celle du reſte de la Grèce.

XXI. « Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même ſyſtême s'étendoit beaucoup plus loin, ſoit que ces premiers maîtres des ſciences fiſſent uſage des ſons ultérieurs que fournit la progreſſion triple pour en obtenir des intervalles chromatiques, ſoit qu'ils n'employaſſent que les modulations diatoniques formées de ces mêmes ſons, c'eſt que le même terme 2187, ou *ſi♭*, le dernier terme qui y ſoit employé, eſt préciſément celui par où commencent les Chinois pour former leur ſyſtême à ſix cordes, que j'ai traduit à l'article II, par les notes naturelles *mi re ſi la ſol mi*. »

Le ſyſtême de Mercure, le ſyſtême chinois, celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand ſyſ-

tême *grec* ſortent tous, ſuivant M. L. Rouſſier, pag. 24, de la progreſſion triple ; mais de telle ſorte que chacun de ces ſyſtêmes, excepté le premier, eſt égal au ſyſteme immédiatement antécédant, augmenté d'un ou de deux termes immédiatement conſécutifs de cette progreſſion (voyez ci-deſſus la *fig. D*). Voilà le principe qui a dirigé M. L. Rouſſier, juſqu'à la page 24 de ſon Memoire.

Un nouvel ordre de choſes ſe préſente à la pag. 27 Chacune des cordes du ſyſtême chinois baiſſe d'un demi-ton, & forme un nouvel accord *mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭*, qui n'eſt plus formé par les cinq premiers termes de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*, mais par les cinq derniers de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*. Il n'eſt plus immédiatement dérivé de la lyre de Mercure, mais il eſt ajouté au grand ſyſtême *grec*, pour compléter avec lui le ſyſtême égyptien.

1°. Or, eſt-ce M. L. Rouſſier qui abandonne, à la page 27, le principe qui le dirigeoit à la pag. 24? Eſt-ce le principe qui abandonne M. L. Rouſſier, & qui le force à donner à un ſeul & même ſyſtême deux origines abſolument contradictoires ? Quoi qu'il en ſoit, que devient le ſyſtême égyptien de la page 64, ſi le ſyſtême chinois n'eſt pas *mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭* ? Et s'il n'eſt pas *mi re ſi la ſol mi*, que deviennent celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand ſyſtême *grec* ?

Or, le ſyſtême élémentaire des Chinois n'a pu être *mi re ſi la ſol mi*, puiſque l'introduction du *ſi* dans les ſyſtêmes anciens n'eſt pas antérieure à Pythagore. Faut il donc s'en tenir à l'autre formule ? Mais ſi nous la ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 28, tirée de la ſuite des quintes *ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭* ; ſi nous ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 24, le grand ſyſtême *grec* tiré des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭* ; ſi nous ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 32-33, le ſyſtême égyptien formé par la réunion des ſyſtêmes *grec* & chinois ; ſi nous ſuppoſons enfin avec M. l'abbé Rouſſier, p. 57, ces trois ſyſtêmes tirés d'une ſeule progreſſion à 12 termes, *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*, il faudra donc auſſi ſuppoſer les termes *ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭* employés plus de 600 ans avant les termes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭* ; car les Chinois font leur ſyſtême de près de 600 ans antérieur à celui de Mercure. (Voy. l'article *Chinois*, pag. 255-256.) Pour faire quadrer l'ordre des temps avec celui des termes d'une ſeule progreſſion triple, il faudra donc renverſer la progreſſion de la page 57, & dire *ſol♭ re♭ la♭ mi♭ ſi♭ fa ut ſol re la mi ſi♮*, au lieu de *ſi♮ mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭* : renverſement qui détruit de fond en comble la théorie de M. l'abbé Rouſſier.

XXII. « Les Egyptiens vouloient-ils faire retenir à leurs initiés l'ordre diatonique entre les ſons ? ils leur rappeloient celui des planètes. Chacun des ſons dits *naturels* répond à l'une d'elles, ſoit qu'on prenne cet ordre par la plus éloignée, par *Saturne*, ſoit qu'on le commence par la planète la plus voiſine de nous, par la *Lune*. Voici cette correſpondance ; & je me vois forcé de répéter ici, que c'eſt ſans myſtère, ſans allégorie, ſans autre application que celle de l'ordre des ſons à l'ordre des planètes, qu'il faut entendre cette correſpondance ; car je trouve aſſez ſouvent de nos auteurs à eſtampes qui, n'entendant rien à tous ces rapports, commencent, comme le fait toujours le peuple, par s'en moquer. » Pag. 72.

Ordre diatonique du grave à l'aigu.

Saturne.	Jupiter.	Mars.	Le Soleil.	Vénus.	Mercure.	La Lune.
♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*
B	C	D	E	F	G	a

Ordre diatonique de l'aigu au grave.

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄
La	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*ſi*
a	G	F	E	D	C	B

1°. Le ſyſtême que M. l'abbé Rouſſier attribue, p. 64, aux Egyptiens, eſt formé des trois octaves chromatiques, de *ſol♭*, & des quatre ſons *ſol*, *la♭*, *la*, *ſi♭*, ajoutés à l'aigu, & renferme 40 demi-tons conſécutifs, & par conſéquent 41 cordes chromatiques. Non que M. l'abbé Rouſſier attribue aux Egyptiens l'uſage du genre chromatique à la manière des *Grecs* ou à la nôtre, « au contraire, dit ce ſavant, tout me détermine à croire que la muſique des Egyptiens n'étoit que diatonique. Mais puiſque ces mêmes Egyptiens avoient une progreſſion triple de douze termes, ils avoient par conſéquent toutes les modulations diatoniques que fourniſſent ces termes ; d'où je conclus que le diagramme, que le *regiſtre* ſi l'on veut, qui doit contenir tous les ſons néceſſaires pour ce diatonique, ne peut dans ce cas qu'être diviſé par ſémi-tons, diviſé *chromatiquement*. » Or, M. l'abbé Rouſſier réduit à ſept toutes les modulations que

fournir dans le genre diatonique le ſyſtême chromatique égyptien ; ſavoir : *ſi♭ la♭ ſol♭ fa ; fa mi♭ re♭ ut ; ut ſi♭ la♭ ſol ; ſol fa mi♭ re ; re ut ſi♭ la ; la ſol fa mi ; mi re ut ſi.*

Ces tétracordes ſont, il faut en convenir, très-ingénieuſement-tirés de la ſérie chromatique *ſol♭ ſol la♭ la ſi♭ ſi..... ſi♭*, & plus ingénieuſement encore diſpoſés en ſyſtêmes conjoints ; car on ne peut nier la conjonction des deux tétracordes de l'ancienne lyre, c'eſt-à-dire, du plus ancien ſyſtême diatonique connu en *Grèce*, qui fut auſſi, comme on va le voir, celui des Egyptiens. Mais comme le ſyſtême muſical-planétaire des Egyptiens ne donne, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 73, d'autre ſérie que celle des ſons *ſi ut re mi fa ſol la*, & de leurs octaves, il faut, ou rejeter la ſérie chromatique de la page 64, ou le ſyſtême diatonique-planétaire de la page 73.

2°. L'ordre diatonique aſcendant étoit tellement l'ordre direct d'intonation chez les Anciens, qu'il paroît avoir été plus reſpecté chez eux que l'ordre direct des planètes ; car on trouve dans l'antiquité les deux applications ſuivantes des planètes aux cordes du ſyſtême muſical, ou, ſi l'on veut, des cordes aux planètes. (Voyez *Nichomaque*, p. 33.)

mi	Hypate.	Saturne.	La Lune.
fa	Parhypate.	Jupiter.	Mercure.
ſol	Hypermèle.	Mars.	Vénus.
la	Mèſe.	Le Soleil.	Le Soleil.
ſi♭	Paramèſe.	Vénus.	Mars.
ut	Paranète.	Mercure.	Jupiter.
re	Nète.	La Lune.	Saturne.

Or, de ces deux ordres de planètes il y en certainement un qui eſt inverſe ; & je ne vois nulle part qu'ils aient ainſi renverſé l'ordre diatonique des ſons ; & je ne ſais d'où M. l'abbé Rouſſier a tiré la ſérie

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄
La	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*ſi.*

3°. Ce n'eſt pas de l'hypate des hypates à la mèſe, mais de l'hypate des mètes à la nète ſynemménon que doit ſe prendre le ſyſtême des ſons conſacrés par les Egyptiens aux planètes (voyez *Nichomaque*, p. 33) ; c'eſt-à-dire, que leur ſyſtême diatonique-planétaire n'étoit pas, comme le prétend M. l'abbé Rouſſier, p. 73, *ſi ut re mi fa ſol la*, mais *mi fa ſol la ſi♭ ut re*. Or, à quelque nombre d'octaves qu'on porte ce dernier ſyſtême, on n'y trouvera pas l'hexacorde *mi♭ ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭*. Donc *mi♭ ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭* n'étoit pas le ſyſtême élémentaire des Chinois.

4°. Que la correſpondance des ſons aux planètes fût purement nominale, ou qu'elle renfermât quelque allégorie ; que les Egyptiens aient nommé les cordes de leur ſyſtême diatonique *Saturne*, *Jupiter*, *Mars*, &c., comme nous les nommons *ut re mi*, &c. ; ou qu'ils aient voulu repréſenter, par cette attribution, les rapports des ſons entr'eux tirés du rapport des orbites céleſtes, ou toute autre choſe que nous ne pouvons plus deviner, que nous importe, dès que nous connoiſſons l'ordre des planètes, & l'ordre des ſons qui leur étoient conſacrés ? Cependant M. l'abbé Rouſſier, qui veut, p. 71-72, que cette application ſoit entendue ſans myſtère & ſans allégorie, ne peut s'empêcher, p. 80, de recourir au ſens allégorique, pour prouver que la progreſſion triple étoit le principe de la muſique égyptienne. « Je laiſſe, dit-il, aux ſavans le ſoin d'expliquer comment la plupart des objets repréſentés par ces ſignes (du Zodiaque) ſont devenus des divinités ;..... pourquoi la théologie païenne faiſoit le Soleil & la Lune enfans de Saturne ; de même qu'on pourroit, dans un très bon ſens, dire que le *mi* & le *la*, dans l'exemple de la progreſſion qu'on vient de voir, ſont engendrés du terme *hypate* ou *ſi*..... *Nota*. Il faut remarquer que les Egyptiens offroient, trois fois le jour, du parfum à Oſiris (fils de Saturne), & que la fête d'Oſiris ſe célébroit de trois en trois ans. On ſait quelle idée les Anciens avoient du nombre 3 : *Qui primus*, dit Théon de Smyrne, *habet initium, medium & finem, propterea de illo primo enuntiatur hac vox :* OMNIA. *In ternario vel omnia facimus.* » Mais, 1°. Théon de Smyrne parle-t-il là de propriétés muſicales ? Si ce qu'il dit, p. 157, du nombre 3 doit s'entendre de la progreſſion muſicale triple, il faudra donc conclure de ce qu'il dit, p. 159, du nombre 5, &, p. 161, du nombre 7, que les Egyptiens avoient auſſi des progreſſions muſicales quintuples & ſeptuples. Or, M. l'abbé Rouſſier n'en convient pas. (Voyez *Avertiſſement*, p. 26, & *Mémoire*, p. 205.)

2°. Le ſyſtême muſical-planétaire des Egyptiens étoit (ſuivant M. l'abbé Rouſſier),

♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾,
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*,

& arrangé par quintes en deſcendant,

♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀.
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa.*
1	3	9	27	81	243	729.

Or, la corde *ſi* repréſentant *Saturne*, pour que la corde *mi* repréſentât *Oſiris*, ſuivant la conjecture de M. l'abbé Rouſſier, p. 80, il faudroit que le Soleil ☉, qui répond à *mi*, & Oſiris, euſſent été, chez les Egyptiens, le même aſtre ou la même divinité. Or, écoutons Plutarque, *De Iſis & Oſiris*. « On dit que Rhéa s'eſtant meſlée ſecrétement à la deſrobée avec *Saturne*, le Soleil s'en apperçut, qui la maudit, priant en ſes malédictions qu'elle ne peuſt jamais enfanter ni mois ni an ; mais que Mercure eſtant amoureux de celle déeſſe, coucha avec elle ; & que depuis jouant aux dez avec la Lune, il lui gagna la ſeptantième partie de ſes illuminations, tant

que les mettant enſemble, il en fit cinq jours qu'il ajouſta aux trois cent ſoixante de l'année, que les Egyptiens appellent maintenant les jours épactes, les célébrant & ſolemniſant comme eſtant les jours de la nativité des dieux, pour ce qu'au premier jour naſquit Oſiris » Donc Oſiris n'étoit pas le Soleil. Macrobe, *Saturnal.*, liv. I, chap. 21, ſemble à la vérité dire le contraire. Mais il faut remarquer que Macrobe, depuis le chapitre 17 juſqu'à la fin du premier livre, ne conſidère les dieux du paganiſme ni aſtronomiquement, ni théologiquement, mais hiéroglyphiquement; qu'il prétend, chap. 17, que tous les dieux repréſentent le Soleil; qu'Apollon, Liber, Mars, Sérapis, Adonis, Attis (déeſſe des Phrygiens), *Oſiris*, Horus, Néméſis, Saturne, Jupiter, ne ſont autre choſe que le Soleil; que les douze ſignes du Zodiaque ſont relatifs à la nature du Soleil, c'eſt-à-dire, que ces ſignes ou ces prétendues divinités en repréſentent les différens attributs: opinion particulière de Macrobe, qui n'a rien de commun (ni par conſéquent de contradictoire) avec le récit de Plutarque. Donc encore une fois, Oſiris n'étoit pas le Soleil; donc la triple oblation faite par jour à Oſiris, ni ſa fête triennale, n'ont aucun rapport au 3 qui repréſente le *mi* dans la ſérie des quintes *ſi mi la re ſol ut fa*; donc Oſiris ne répondoit point à la même du ſyſtême muſical-planétaire des Egyptiens.

XXIII. « Comme les ſons diatoniques ne ſont que le réſultat du principe qui leur donne l'être; comme ce principe n'eſt autre choſe que la progreſſion triple, les Egyptiens y avoient fait correſpondre les jours de la ſemaine, afin de rappeler ainſi tout d'un coup, par l'ordre que gardent les jours entr'eux, un certain nombre de termes de cette progreſſion, & conſéquemment tous les ſons qui leur correſpondent.

Saturnedi.	Soldi.	Lundi.	Mardi.	Mercredi.	Jeudi.	Vendredi.
♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀
1	3	9	27	81	243	729.
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*

C'eſt là ce qu'on peut appeler le petit ſyſtême des Egyptiens, le ſyſtême des ſept ſons naturels, conteous, comme on voit, dans une ſérie de quintes ou quartes, dont la proportion détermine celle des degrés diatoniques qu'il eſt aiſé d'en former, en rapprochant mutuellement ces ſons au moyen des octaves. »

1°. Platon ne vit dans les quaternaires de Pythagore que les proportions double & triple, 1, 2, 4, 8; 1, 3, 9, 27 (voyez ſon *Timée*; voyez auſſi Plutarque, *de la Création de l'ame*); & les Platoniciens, aveuglément attachés à cette explication, pouſſèrent, je ne dirai pas la folie, mais la bonhomie au point de rejeter les calculs aſtronomiques par leſquels Archimède avoit eſſayé de déterminer les diſtances des planètes entr'elles, uniquement parce que ces diſtances ne formoient ni proportion double, ni proportion triple. (Voy. Macrobe, *Song. de Scip.*, liv. II, ch. 3.) Nous ne ſavons pas ſi ce furent les *Grecs* qui, ſous le règne des Lagides, portèrent en Egypte cette erreur de la philoſophie de Platon, ou ſi les Egyptiens y tombèrent d'eux-mêmes, après la perte du véritable principe de leur ſyſtême muſical; mais « cet uſage de rapporter les jours de la ſemaine aux planètes, qui a paſſé des Egyptiens à toutes les nations, n'eſt pas de la première antiquité; car, autant que je puis voir, il ne ſe trouve point chez les anciens *Grecs*, » dit Dion-Caſſius, *Hiſt. rom*, liv. 37; & c'eſt M. l'abbé Rouſſier lui-même, p. 73, qui me fournit cette autorité.

2°. A l'égard du bronze qu'a trouvé M. l'abbé Rouſſier dans Montfaucon, *Supplément à l'Antiquité expliquée*, Paris, 1724, tom. I, chap. 7, pl. 17, qui conſtate, ſuivant lui, cet ordre des jours de la ſemaine chez les Egyptiens, je dis qu'en le ſuppoſant *antique*, en le ſuppoſant *égyptien*, il ne fait pas le rapport des planètes aux jours de la ſemaine plus ancien que ne le ſuppoſe Dion-Caſſius. Il prouve, ſi l'on veut, juſqu'à un certain point, l'uſage de la progreſſion triple, mais il n'en détermine pas le degré d'antiquité; & cette antiquité probablement ne remonte pas juſqu'à Pythagore, « qui ne faiſoit point eſtime du *trois*, » dit Plutarque, *des Opinions des Philoſophes*, liv. I, n°. 5.

3°. Quant à l'application des heures du jour aux planètes (voyez *M. l'abbé Rouſſier*, p. 78), Dion-Caſſius ne dit pas poſitivement qu'elle ſe fît chez les Egyptiens; mais que c'eſt une des manières d'expliquer comment a pu ſe faire l'application des jours de la ſemaine à ces mêmes planètes. Donc Dion-Caſſius ne ſuppoſe pas cette application des heures plus ancienne que celle des jours.

XXIV. « Le ſacré *quaternaire* a ſervi principalement aux Pythagoriciens pour l'établiſſement du *canon harmonique*. C'eſt au moyen de ce canon, qu'en diviſant ſucceſſivement la proſlambanomène en deux, en trois, en quatre parties, & comparant enſemble ces différentes parties, on obtient d'abord toutes les cordes nommées *fixes* ou *ſtables* du ſyſtême des *Grecs*, ſavoir, les quatre ſons *ſi mi la re*, qui ſont comme les points cardinaux de ce ſyſtême; & que répétant enſuite l'opération ſur différentes parties de la corde, on ſur d'autres cordes montées à l'uniſſon de l'une des parties de celles-ci, on trouve les ſons *ſol ut fa ſi*♭..... Enfin, ce même quaternaire fournit dans le modèle 1, 2 & 2, 4, les deux octaves d'étendue que porte le ſyſtême des *Grecs*. » Pag. 39.

1°. Quelqu'uſage qu'aient fait du quaternaire les

c'eſt le tétracorde, le tétracorde diatonique ; & « quelques auteurs anciens, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 108, parlent de la lyre de Mercure comme d'un compoſé de quatre cordes par degrés conjoints. »..... M. l'abbé Rouſſier ne peut trouver dans ſa progreſſion triple, ni en montant ni en deſcendant, le principe d'un ſyſtême diatonique de quatre cordes, puiſqu'il eſt impoſſible d'accorder, ni par quintes ni par quartes, quatre ſons diatoniques, quelque part que ſoit placé le demi-ton, ſoit au grave, comme dans *ſi ut re mi*, ſoit à l'aigu, comme dans *ut re mi fa*, ſoit au milieu, comme dans *re mi fa ſol*, ſoit enfin qu'il n'y ait point de demi-ton, comme dans le triton *fa ſol la ſi*.

On pourroit donc, ſans s'expoſer à l'erreur, *prendre exactement en montant* ce que M. l'abbé Rouſſier a vu en deſcendant ; *n'admettre qu'un mode* dans la gamme des Egyptiens, dans laquelle M. l'abbé Rouſſier en a vu deux ; *placer les ſémi-tons majeurs où ſe trouvent les mineurs*, &c. &c.

On peut donc, ſans craindre de contrariet ni l'hiſtoire ni l'expérience, chercher le principe de la muſique ancienne par une voie directement oppoſée à celle qu'a ſuivie M. l'abbé Rouſſier.

Ce n'eſt cependant pas l'érudition qui a manqué à l'auteur du *Mémoire ſur la Muſique des Anciens ;* ce ſavant ouvrage eſt un ample répertoire de tous les matériaux littéraires relatifs à l'état de la queſtion ; mais un peu trop de défiance des opinions des derniers Pythagoriciens a jeté l'auteur dans une erreur de Timée de Locres, adoptée par Platon.

On ne peut pas non plus refuſer à M. l'abbé Rouſſier une profonde connoiſſance de l'harmonie ; ſon *Traité des accords* eſt un des meilleurs ouvrages qu'on ait faits dans le ſyſtême de la baſſe fondamentale. Or, c'étoit préciſément dans l'harmonie qu'il falloit chercher le principe de Pythagore ; mais M. l'abbé Rouſſier a regardé l'harmonie des Modernes comme une ſcience trop peu exacte, & comme un art trop peu naturel, pour oſer en attribuer la connoiſſance & l'uſage aux Anciens.

Avec beaucoup moins d'érudition que n'en a montré M. L. Rouſſier dans ſon Mémoire, Rameau a découvert un principe auquel il ne manque, pour être celui de Pythagore, que ce qui manquoit eſſentiellement à la baſſe fondamentale, je veux dire le mouvement fondamental d'octave.

Principe ſur lequel étoit fondée la Muſique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., ſuivant Rameau.

Le grand ſyſtême, le ſyſtême immuable des *Grecs*, étoit renfermé dans l'étendue de deux octaves, dont les ſons répondoient, dans le genre diatonique-ſyntonique, aux cordes ſuivantes du ſyſtême moderne :

A.	♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	b	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.
La.	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*

Mais avant l'addition de la proſlambanomène, « Lamprocles, Athénien, ayant apperçu que la diſjonction n'eſt pas là où preſque tous les autres la penſoient, ains vers le haut & aigu, en fit une telle forme, comme depuis la paramèſe juſqu'à l'hypate des hypates ; » comme :

♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	b	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.	f♯	g	aa	♮♮.
Si	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*fa♯*	*ſol*	*la*	*ſi.*

Voyez Plutarque, *de la Muſique.*

Il eſt évident que la mèſe de la première de ces formules fut a-*la*, & celle de la ſeconde ♮*ſi ;* mais après l'addition de la proſlambanomène, la mèſe du ſyſtême de Lamprocles fut ♭*ſi.*

C'eſt probablement à cette formule de Lamprocles que fait alluſion Nicomaque, p. 35. « Ceux, dit-il, qui donnent deux mèſes au grand ſyſtême *grec*, y comptent dix-huit cordes ; ceux qui n'en admettent qu'une, n'en comptent que quinze. » C'eſt qu'apparamment ceux qui rejetoient le tétracorde de Lamprocles n'avoient à leur inſtrument qu'une ſeule corde entre la mèſe & la trite diézeugménon (entre *la* & *ut*), dont les deux différens degrés de tenſion donnoient à volonté la paramèſe & la trite ſynemménon (le *ſi* ♮ & le *ſi* ♭) ; mais que les Lamprocliens avoient autant de cordes à leur inſtrument que de ſons à leur ſyſtême. Or, il eſt clair qu'après l'addition de la proſlambanomène, le ſyſtême de Lamprocles fut compoſé de dix-huit ſons.

Quoi qu'il en ſoit, ces deux formules ſe décompoſent en pluſieurs formules partielles à huit, à ſept, à ſix, à cinq & à quatre cordes, parmi leſquelles il s'agit de découvrir le ſyſtême primitif & élémentaire. Pour cela il faut commencer par en retrancher la proſlambanomène, corde étrangère au ſyſtême *grec*, qui n'y fut ajoutée que la dernière, & lorſque la muſique des *Grecs* avoit déjà ceſſé de produire les merveilleux effets que lui attribuent les hiſtoriens les plus exacts de cette nation. Or, l'octacorde ne peut être ce ſyſtême élémentaire : on a vu ci-deſſus que l'hepracorde lui eſt beaucoup antérieur. Ce n'eſt pas l'heptacorde, puiſqu'il ſe diviſe lui-même en deux tétracordes ſemblables, *mi fa ſol la*, *la ſi♭ ut re.* Ce n'eſt pas l'hexacorde : pour en trouver cinq complets dans le grand ſyſtême *grec* (ſix dans celui

de Lamptoclès), il faudroit ajouter deux cordes au grave de l'hypate des hypates. (Voyez mon article *Gamme*.) Or, ces deux cordes seroient hors du grand système *grec*, puisque la proslambanomène elle-même n'en faisoit pas partie. Enfin, ce n'est pas le pentacorde; car le grand système *grec* n'est formé de pentacordes semblables, ni conjoints ni disjoints, mais de simples tétracordes tous semblables au tétracorde des hypates, au tétracorde *si ut re mi*. Donc le tétracorde est l'élément du grand système *grec*; c'est le sentiment des auteurs anciens. Il l'est donc aussi du système musical-planétaire des Egyptiens, qui étoit le même que celui de l'ancienne lyre. (Voyez ci-dessus, n°. XXI.) On peut donc regarder le tétracorde comme l'élément de tous les systèmes anciens.

Il est même très-probable que l'accord de la plus ancienne lyre fut un simple tétracorde : tétracorde diatonique pour le chant; tétracorde consonnant ou symphonique pour l'accompagnement. Ce qui n'empêche point qu'il n'y ait eu, presque dans le même temps, une lyre diatonique heptacorde, une symphonique dicorde, une tricorde, &c., mais toutes puisées, comme on va voir, dans la même source qui a produit le tétracorde, c'est-à-dire, dans la basse fondamentale.

« Je ne dispute point aux Anciens, dit Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, le mérite d'avoir excellé dans la mélodie; je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre, *les vrais fondemens de la mélodie*, puisqu'ils n'étoient point en état de rendre raison pourquoi telle ou telle échelle ou succession de sons étoit composée de tels ou tels sons, plutôt que de tous autres; pourquoi par conséquent tel son pouvoit ou ne pouvoit pas succéder à tel autre; ce que c'étoit qu'un mode, & quels étoient les rapports des modes entr'eux; *les vrais fondemens de l'harmonie*, puisqu'il n'est pas concevable que des musiciens qui n'étoient pas en état de rendre raison de la succession d'un son à un autre, fussent plus éclairés sur la consonnance de deux ou de plusieurs sons : aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonnances. »

Ibidem. « S'ils ont fait des progrès étonnans du côté de la mélodie, s'ils ont avancé avec quelqu'assurance dans ses voies, c'est qu'ils étoient secrétement guidés par la nature : c'étoient des aveugles qui croyoient marcher d'eux-mêmes, & qu'elle conduisoit, mais à qui le manque de principes rendoit nécessairement bien des routes impraticables ou fermées. Ce seroit un miracle plus grand qu'aucun de ceux qu'on raconte de leurs compositions, si, n'étant point éclairés sur la nature de la succession des sons qui composoient leurs échelles, ils n'avoient rencontré aucune difficulté insurmontable dans l'usage qu'ils en faisoient. »

Idem. Génerat. harmon., p. 217. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton* dans la différence de cette quinte avec cette quarte, puis ajoutant ce ton à un autre pareil, dont il forma l'intervalle appelé *diton*, il chercha la différence de ce diton avec la quarte, & du tout forma le tétracorde diatonique, dont l'addition à lui-même donne le système complet. »

Ibidem. « On pourroit dire aussi, comme nous l'avons annoncé dans le chapitre VI, que cet auteur a tiré son système de la progression triple : l'un n'est pas plus certain que l'autre. Mais à cela près, tous les Anciens étant partis de là, toutes leurs conséquences étant directement tirées des genres diatonique, chromatique & enharmonique, dont ils n'ont puisé la source que dans des hypothèses, dans des suppositions, chacun ayant même donné tels rapports qu'il a voulu aux intervalles dont se forment ces genres (voyez *Ptolémée*), on n'en peut conclure autre chose, sinon que tous leurs raisonnemens, tous leurs calculs n'aboutissent à rien dans la musique. »

Ibidem. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie qui est le principe du principe de tous ces genres, car c'est l'ignorer que d'en parler comme les Anciens; je ne dis pas même ignorer la succession fondamentale, ce seroit leur trop demander : ignorer tout cela, c'est bien ignorer la musique. »

Ibidem. « Si l'on s'en rapporte aux écrits qui nous restent d'eux, ils ne nous ont donné que des raisonnemens & des calculs, qui, pour n'être pas fondés sur le véritable principe, sont non-seulement vagues & de peu d'utilité par rapport à l'objet, mais souvent faux, quoiqu'ils trouvent encore des partisans. »

Ibidem. « Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le véritable tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas su fonder. »

Ibidem. Préface, p. 5. « Le but de tous les auteurs en musique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une succession diatonique, telle que l'oreille la suggère dans cet ordre de sons *ut re mi fa*, &c., sans se mettre en peine si cet ordre étoit effectivement le premier de tous, si l'oreille, en le suggérant, n'y sous-entendoit rien de plus, si la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres secrets plus cachés qu'il fallût développer; puis ils ont bâti là-dessus : quel fondement ! »

Ibidem. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & ces demi-tons qui forment une pareille succession, lorsqu'on ne distingue dans la résonnance du corps sonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du son fondamental ? Si l'on n'y distingue en effet que ces consonnances, on ne connoît donc que cela, & par

conſéquent on ne pouvoit partir que de là ; on ne pouvoit d'abord imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre ces mêmes conſonnances. »

Ibidem. « J'ai reconnu que tous les principes ſur leſquels on avoit prétendu fonder la muſique, ſoit chez les Anciens, ſoit chez les Modernes, naiſſoient au contraire de la choſe même, c'eſt-à-dire, de l'harmonie qui réſulte de la réſonnance d'un corps ſonore ; d'où il n'a pas été difficile de concevoir la raiſon pourquoi on avoit fait encore ſi peu de progrès dans ſa théorie. »

Ibidem, pag. 157. *Origine des tétracordes.* « La ſeule quinte donne tout ce que ce titre embraſſe (c'eſt-à-dire, le genre diatonique, les tétracordes, les ſyſtêmes de muſique, la mélodie, &c.)..... La quinte, reconnue pour la plus parfaite des conſonnances, doit être notre principal objet dans la ſucceſſion ; ainſi nous devons examiner avant toute choſe quel peut être ſon produit en pareil cas .... Suppoſons, pour cet effet, la ſucceſſion fondamentale & alternative d'*ut* à *ſol*, & examinons tous les ordres dans leſquels leurs harmoniques *ut ſol mi* & *ſol re ſi* pourront ſe ſuccéder..... Tous les intervalles devant être réduits à leurs moindres degrés, pour qu'ils puiſſent être renfermés dans les bornes de l'octave, nous devons d'abord en uſer de la ſorte à l'égard des ſons harmoniques donnés par les fondamentaux, pour en tirer les moindres degrés poſſibles..... Prenons donc, pour cet effet, le plus grand terme de ces ſons harmoniques, qui eſt 15 ; approchons-en les autres autant que nous le pourrons, en les portant à leurs octaves les plus voiſines de ce terme 15, nous aurons *ſi, ut, re, mi.* »
15 16 18 20

Ibidem, pag. 60. « C'eſt juſtement de cet ordre diatonique que nous venons de découvrir, & qu'on ne peut pouſſer au-delà de quatre ſons, excepté qu'on n'ajoute un troiſième ſon fondamental à la quinte des deux qui ont fourni cet ordre ; en quel cas on ne feroit que répéter la même choſe une quinte plus haut ou plus bas : c'eſt juſtement, dis-je, de cet ordre diatonique que les *Grecs* ont formé leurs ſyſtêmes diatoniques, auxquels ils ont donné le nom de *tétracordes.* Vous en voyez l'origine dans la ſucceſſion fondamentale par quintes, & s'ils n'y ont pas ſuivi les mêmes rapports, on peut juger à préſent de quel côté vient l'erreur. »

Ibidem. « Il eſt étonnant que les Anciens aient ainſi découvert l'une des premières conſéquences du principe, ſans s'être apperçus de ce principe, ſans l'avoir même ſuivi dans les rapports qu'ils aſſignent aux intervalles de leurs tétracordes. On voit par-là ce que peut l'oreille, mais en même temps les égaremens où elle peut nous jeter, quand on n'a point d'autre guide dans ſes recherches. »

Obſervations. I. « Je ne diſpute point aux Anciens le mérite d'avoir excellé dans la *mélodie.* »

« Je vous ai ſurpris, dit un des interlocuteurs des *Entretiens ſur la Muſique des Grecs* (*Voyage d'Anacharſis*, chap. XXVII, t. III, pag. 96), je vous ai ſurpris dans une eſpèce de raviſſement. — Je ne ceſſe de l'éprouver depuis que je ſuis en Grèce ; l'extrême pureté de l'air qu'on y reſpire, & les vives couleurs dont les objets s'y parent à mes yeux, ſemblent ouvrir mon ame à de nouvelles ſenſations..... Nous prîmes de là occaſion de parler de l'influence du climat. (*Hyppocr., De aere*, cap. 55, &c. *Plato, in Timeo*, tom. III, p. 24.) Philotime attribuoit à cette cauſe l'étonnante ſenſibilité des *Grecs*, ſenſibilité, diſoit-il, qui eſt pour eux une ſource intariſſable de plaiſirs & d'erreurs, & qui ſemble augmenter de jour en jour. — Je croyois au contraire qu'elle commençoit à s'affoiblir. Si je ne me trompe, dites-moi donc pourquoi la muſique n'opère plus les mêmes prodiges qu'autrefois ? — C'eſt qu'elle étoit autrefois plus groſſière ; c'eſt que les nations étoient encore dans l'enfance. Si à des hommes dont la joie n'éclateroit que par des cris tumultueux, une voix accompagnée de quelque inſtrument faiſoit entendre une mélodie très-ſimple, mais aſſujettie à certaines règles, vous les verriez bientôt, tranſportés de joie, exprimer leur admiration par les plus fortes hyperboles : voilà ce qu'éprouvèrent les peuples de la Grèce avant la guerre de Troye. Amphion animoit par ſes chants les ouvriers qui conſtruiſoient la forteresſe de Thèbes, comme on l'a pratiqué depuis lorſqu'on a refait les murs de Meſſène (*Pauſan.*, lib. 4, cap. 27) : on publia que les murs de Thèbes s'étoient élevés aux ſons de ſa lyre. Orphée tiroit de la ſienne un petit nombre de ſons agréables : on dit que les tigres dépoſoient leur fureur à ſes pieds. — Je ne remonte pas à ces ſiècles réculés ; mais je vous cite les Lacédémoniens diviſés entr'eux, & tout-à-coup réunis par les accords harmonieux de Terpandre (*Plut. de muſ.*, tom. II, p. 1146 *Diod. ſic. fragm.*, tom. II, p. 639. Edit. Weſſel.) ; les Athéniens entraînés par les chants de Solon dans l'île de Salamine, au mépris d'un décret qui condamnoit l'orateur aſſez hardi pour propoſer la conquête de cette île (*Plut. in Solon.* tom I, p. 82) ; les mœurs des Arcadiens adoucies par la muſique (*Polyb.*, lib. 4, p. 289 *Athen.*, lib 14, p. 626), & je ne ſais combien d'autres faits qui n'auront point échappé à vos recherches. — Je les connois aſſez pour vous aſſurer que le merveilleux diſparoît dès qu'on les diſcute (*Mém. de l'Acad des Belles-lettres*, t. V, pag. 133). Terpandre & Solon dûrent leurs ſuccès plutôt à la poéſie qu'à la muſique, & peut-être encore moins à la poéſie qu'à des circonſtances particulières. Il falloit bien que les Lacédémoniens euſſent commencé à ſe laſſer de leurs diviſions, puiſqu'ils conſentirent à écouter Terpandre. Quant à la révocation du décret obtenu par Solon, elle n'étonnera jamais ceux qui connoiſſent la légéreté des Athéniens. L'exemple des Arcadiens eſt plus frappant. Ces peu-

Digitized by Google

ples avoient contracté, dans un climat rigoureux & dans des travaux pénibles, une férocité qui les rendoit malheureux. Leurs premiers législateurs s'apperçurent de l'impression que le chant faisoit sur leurs ames. Ils les jugèrent susceptibles du bonheur, puisqu'ils étoient sensibles. Les enfans apprirent à célébrer les dieux & les héros du pays. On établit des fêtes, des sacrifices publics, des pompes solemnelles, des danses de jeunes garçons & de jeunes filles. Ces institutions, qui subsistent encore, rapprochèrent insensiblement ces hommes agrestes. Ils devinrent doux, humains, bienfaisans. Mais combien de causes contribuèrent à cette révolution? La poésie, le chant, la danse, des assemblées, des fêtes, des jeux, tous les moyens enfin qui, en les attirant par l'attrait du plaisir, pouvoient leur inspirer le goût des arts & l'esprit de société. On dut s'attendre à des effets à peu près semblables, tant que la musique étroitement unie à la poésie, grave & décente comme elle, fut destinée à conserver l'intégrité des mœurs; mais depuis qu'elle a fait de si grands progrès, elle a perdu l'auguste privilége d'instruire les hommes & de les rendre meilleurs. »

II. « Je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. » (Voyez l'article *Contre-point chez les Anciens*. Voyez aussi l'article *Harmonie*.)

III. « Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre. »

C'est à-dire, la basse fondamentale, qui est un produit primitif, un résultat immédiat de la résonnance du corps sonore. Or, on a vu ci-dessus, n°s. VIII & IX, que cette résonnance ne fut point inconnue aux Anciens; & il m'est démontré qu'ils en ont tiré une basse fondamentale plus naturelle, plus complète, plus régulière que celle de Rameau.

IV. « Aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonnances. »

1°. Une harmonie qui n'emploie que ces trois consonnances, n'est pas susceptible d'une grande variété; mais enfin, elle peut donner des parties stationnaires, des ascendantes, des descendantes & des mixtes; & conséquemment des parties *concertantes*.

2°. « Les tierces, & conséquemment les sixtes, étoient réputées dissonnantes dans la musique *grecque*. Donc elles ne pouvoient entrer dans l'harmonie: la conséquence n'est pas juste. Les secondes, les quintes superflues, &c., sont des dissonnances: sont-elles exclues de l'harmonie moderne?

3°. Ptolémée & les Pythagoriciens s'accordoient, avec toutes les autres sectes de la musique *grecque*, à rejeter les tierces du nombre des consonnances. (Voyez *Ptolém.*, liv. I, ch. VI & VII.) Mais dans la pratique, les tierces de Ptolémée & des Pythagoriciens n'étoient pas plus dissonnantes que les nôtres, puisque leurs tierces majeures étoient dans le rapport de 4 à 5, & conséquemment leurs tierces mineures dans celui de 5 à 6. (Voyez *ibidem*, ces Rapports, dans la table qui est à la fin du ch XVI.)

V. « Si les Anciens ont avancé avec quelqu'assurance dans les voies de la mélodie, c'est qu'ils étoient secrètement guidés par la nature. »

Et par qui donc le sont les mélodistes modernes? par l'harmonie? Quelques-uns d'eux s'en sont vantés: mais *credat Judæus Apella: non ego*. Il en est de la mélodie comme du jeu d'un instrument à touches mobiles, tel que le violon, la viole, le violoncelle, &c. Jouer juste de ces instrumens, c'est en diviser les cordes en rapports harmoniques; mais il n'est pas nécessaire de connoître ces rapports pour atteindre à cette justesse: c'est la pratique qui la donne; c'est la nature qui donne le chant.

La mélodie est un produit de l'harmonie: sans doute, comme l'harmonie est un produit de la basse fondamentale. Mais il est plus difficile de composer du chant sans le secours de l'harmonie, qu'il ne l'étoit avant Rameau, qu'il ne l'est encore aujourd'hui, de faire de l'harmonie sans le secours de la basse fondamentale.

VI. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton*, &c., & du tout forma le *tétracorde* dont l'addition à lui-même donne le système complet. »

Il ne faut pas espérer de pouvoir jamais nous former une juste idée ni des principes, ni de l'état de la musique ancienne, tant que nous ne distinguerons pas le système de Pythagore d'avec les corrections que ce philosophe fit au système *grec*. Après avoir changé le système de l'ancienne lyre en octacorde; après avoir montré aux *Grecs* sur le monocorde, les véritables rapports de l'octave, de la quinte & de la quarte; après leur avoir prouvé que les rapports, appliqués aux cordes fixes du système disjoint, étoient entr'eux comme 6, 8, 9, 12; Pythagore leur fit observer que le *ton* de la disjonction, c'est-à-dire, l'intervalle du *la* au *si*, dans l'accord *mi la si mi*, 6 8 9 12 étoit la différence de la quarte *mi la* à la quinte *mi si*, & que ce *ton* étoit dans le rapport de huit à neuf. (Voyez *Nichomaque*, pag. 13-14-15)..... Donc, dans le système de Pythagore, tous les tons étoient de 8 à 9; donc le demi-ton de son tétracorde diatonique étoit de 243 à 256; donc Pythagore accordoit tout son système par quarres, par quintes & par octaves; donc, &c., voilà les conséquences que Platon tira du récit des Pythagoriciens, ou qu'il trouva peut-être toutes déduites dans le *Traité du*

Digitized by Google

Pythagoricien Philolaüs, qu'il acheta ſi cher en Sicile (Voyez Diog. Laërce, *Vie de Philol.*) Voila l'origine de ce ſyſtême, dont Platon affecta de chercher le principe & les rapports dans le mécaniſme général de l'Univers. (Voyez ſon *Timée*; voyez auſſi Plut., *de la Création de l'ame.*)

Mais ce ſyſtême *diatonique ſyntonique*, dont tous les tons ſont majeurs, & qui conſéquemment peut s'accorder par quartes, quintes & octaves, comment le concilier avec le ſecond quaternaire de Pythagore, 1, 3, 5, 7? car les termes 5 & 7 ne peuvent être accordés avec 1 & 3, ni par quartes, ni par quintes, ni par octaves. Platon ſentit toute la force de cette objection; &, convaincu qu'il lui ſeroit plus facile de réformer Pythagore que de l'interpréter, il ſubſtitua le quaternaire 1, 3, 9, 27, au quaternaire 1, 3, 5, 7. « Le quaternaire qui eſt tant célébré par les Pythagoriciens eſt de trente-ſix, lequel a cela d'admirable, qu'il eſt compoſé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8), & des quatre premiers non-pairs (1, 3, 5, 7), & ſe fait par la quatrième couple ou conjugaiſon des nombres mis enſemble de rang..... *Ici ſe trouve une lacune dans le texte, mais un peu plus haut, après une autre lacune*,..... la première copulation eſt d'un & de deux, la ſeconde de trois & de quatre, la troiſième de cinq & de ſix, la quatrième de ſept & de huit, laquelle, aſſemblée avec les premières, faict le nombre carré de trente-ſix. Mais le quaternaire des nombres que Platon a poſez à une plus parfaicte génération, étant les pairs multipliés par les intervalles pairs, & les non-pairs par intervalles non pairs; car elle contient, premiérement, l'unité, comme la ſouche première des nombres tant pairs que non-pairs, & au-deſſous d'elle, le deux & le trois, qui ſont les premiers nombres plats; & puis quatre & neuf les premiers quarrez; & puis huit & vingt-ſept les premiers cubiques, l'unité étant miſe hors de compte. » Plutarque, *de la Création de l'ame.*

Plutarque eſt, ſans contredit, l'un des plus judicieux écrivains de l'antiquité; mais ici le Platonicien Plutarque jure un peu *in verba magiſtri*. Quel eſt l'unique objet des quaternaires de Platon? De repréſenter les quatre cordes fixes, *re la mi ſi* du grand ſyſtême *grec*, accordées par douzièmes, 1, 3, 9, 27, & rapprochées par octaves, 1, 2, 4, 8: en voilà toute l'utilité & tout le myſtère. Or, ce quaternaire eſt évidemment inſuffiſant dans le ſyſtême de Lamproelès, dont le *fa* ✻ eſt une des cordes fixes Quant aux tétracordes, Platon, pour en déterminer les rapports, eſt forcé de recourir à la proportion arithmétique & à l'harmonique (voyez *Plut.*, *ibid.* §. XV, & *de la Muſique*), & cela pour en obtenir un ſeul genre & une ſeule couleur. Au lieu que, de la ſeule progreſſion arithmétique naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c., pouſſée ſeulement juſqu'au huitième terme, Pythagore déduit clairement le principe, l'harmonie, l'accord, les genres & les rapports du tétracorde, & par conſéquent de tous les ſyſtêmes de la muſique ancienne. Je demande au judicieux Plutarque, de quel côté eſt la plus parfaite génération.

VII. « On pourroit dire auſſi que Pythagore a tiré ſon ſyſtême de la progreſſion triple: l'un n'eſt pas plus certain que l'autre. »

Pas plus certain; car ni l'une ni l'autre de ces ſuppoſitions ne s'accorde avec le quaternaire 1, 3, 5, 7. D'ailleurs, n'oublions pas que « Pythagoras ne ſuſoit point eſtime du trois. » Plut., *des Opinions des Philoſ.*, liv. I, §. VI.

VIII. « Quoiqu'Ariſtoxène eût trouvé le tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ſes contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas ſu fonder. »

Jamais Ariſtoxène ne penſa au tempérament, qui n'a point lieu dans la muſique vocale (voyez *Tempérament*), & qui étoit abſolument inutile dans la muſique *grecque*, puiſque toutes les tierces y étoient réputées diſſonnantes. (Voyez *Ariſtox.*, pag. 20.) Ariſtoxène, qui rejetoit de la théorie muſicale toute eſpèce de calcul (voyez *ibid.* pag. 32), s'étoit, il eſt vrai, imaginé (pag. 21) que le genre diatonique faiſoit uſage de moitiés de ton, le chromatique de tiers de ton, & l'enharmonique de quarts de ton. Mais ſur les repréſentations des Pythagoriciens, ou peut-être de ceux de ſes diſciples, qui étoient plus familiers que lui avec le calcul, il prétend, pag. 46, que c'étoit ſans fondement qu'on lui faiſoit partager un ton en deux, en trois & en quatre parties égales. « Sans doute, dit il, ceux qui m'attribuent cette abſurdité ne mettent point de différence entre ces expreſſions: moduler un ton diviſé en trois parties, & prendre le tiers d'un ton. » Reſtriction qui ſignifie, je crois, que les parties de ton que moduloit Ariſtoxène n'en étoient ni la juſte moitié, ni le juſte tiers, ni le juſte quart. On ne peut donc le regarder comme l'auteur de cette diviſion de l'octave en douze demi-tons égaux, que lui attribue Rameau, & qu'il vouloit qu'on ſubſtituât au tempérament moderne.

IX. « Le but de tous les auteurs en muſique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une ſucceſſion diatonique, telle que l'oreille la ſuggère dans cet ordre de ſons, *ut re mi fa*, &c., ſans ſe mettre en peine ſi cet ordre étoit effectivement le premier de tous. »

Il faut excepter Pythagore du nombre de ces auteurs. Quoiqu'il eût propoſé aux *Grecs* le ſyſtême diſjoint, quoiqu'il leur en eût indiqué les rapports, il ne s'enſuit pas de là qu'il le regardât comme une formule indépendante de tout autre ordre de ſons. Il ſavoit que ce ſyſtême ſe réſout, comme celui de l'ancienne lyre, en deux tétracordes ſemblables; & il ſavoit que le tétracorde eſt un produit naturel d'une baſſe fondamentale plus ſimple que celle que lui attribue Rameau. (Voyez mon article

Baſſe fondamentale, n°. IV.) Or, la théorie de Pythagore ſur celle des Egyptiens. (Voyez le *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, p. 146.)

X. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie..... ignorer la ſucceſſion fondamentale..... c'eſt bien ignorer la muſique. »

Nous ne ſavons pas, nous ne ſaurons jamais au juſte ce que c'étoit que l'harmonie des *Grecs*; mais il nous reſte aſſez de notions de celle de Pythagore, pour pouvoir aſſurer que la nôtre n'eſt régulière que dans les points où elle lui reſſemble.

XI. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & demi-tons, qui forment une pareille ſucceſſion, lorſqu'on ne diſtingue dans la réſonnance du corps ſonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du ſon fondamental? »

Le limma & l'apotôme dérivent de la progreſſion des quintes (voyez *Limma* & *Apotôme*); mais ces intervalles ne paroiſſent pas avoir été reçus dans la muſique de Pythagore; car la ſuperparticularité (c'eſt-à dire, les rapports de n à $n+1$, en ſuppoſant n un nombre entier) eſt, ſuivant Ptolémée, *liv. I*, *ch.* 15, la première loi des tétracordes dans tous les gentes; & cette loi ſe trouve rigoureuſement obſervée dans les formules du Pythagoricien Archytas. (Voy. *ibid. ch.* 16.) Elle l'eſt dans tous les rapports des conſonnances pythagoriques (voyez *Ptolémée*, *ibid.*, *ch.* 5); elle l'eſt dans les mariages pythagoriques des nombres impairs avec les nombres pairs adjacens (voyez *Plutarque*, *de la Création de l'ame*, §. XII & XXVII); elle l'eſt enfin dans les rapports pythagoriques des demi-tons de 16 à 17, de 17 à 18; & des quarts de tons de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35 & de 35 à 36 (Voyez *Ariſtides*, pag. 114 & 115.) Donc la ſuperparticularité peut être regardée comme une loi, & comme la première loi de la théorie de Pythagore. Et ſur quel fondement eſt-elle aſſiſe? Sur la réſonnance du corps ſonore, dont tous les harmoniques forment une ſuite de rapports ſuperparticuliers de 1 à 2, de 2 à 3, de 3 à 4, de 4 à 5.... de n à $n+1$. C'eſt de la réſonnance du corps ſonore que Pythagore a tiré la baſſe fondamentale du tétracorde & ſon harmonie. Donc c'eſt à la même ſource qu'il a puiſé ſa loi de la ſuperparticularité.

XII. « Si l'on ne diſtingue en effet que cette réſonnance (de l'octave, de la quinte & de la tierce majeure) du ſon fondamental, on ne connoît donc que cela; & par conſéquent on ne pouvoit partir que de là: on ne pouvoit d'abord imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre ces mêmes conſonnances. »

Mais on y diſtingue encore autre choſe. Il eſt certain, 1°. que les harmoniques du corps ſonore ne ſont pas ſeulement $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$; mais $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{5}$, $\frac{2}{6}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{8}$ *Génerat. harmon.*, pag. 10. Donc les deux premiers termes de la baſſe fondamentale de Rameau devoient être $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$; 2°. que le genre chromatique commence avec la proportion quintuple, c'eſt-à-dire, avec le mouvement fondamental de tierce majeure, ou de $\frac{5}{4}$ à $\frac{1}{1}$. *Démonſtration du principe de l'harmonie*, pag. 90. Donc la baſſe fondamentale du genre diatonique, ou du tétracorde *ſi ut re mi*, devoit s'arrêter au quatrième terme; donc elle devoit être $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{2}{4}$; 3°. que la trompette donne les ſeize premiers termes de la progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c., & *plus, quand on le peut*, *Génerat. harm.*, pag. 61, & que les différens ſons ne ſont autre choſe que ceux que l'air tire des différentes parties aliquotes du corps total, c'eſt-à dire, du corps ſonore, *ibid.*, pag. 19. Donc le ſon *ut* a pour quinzième harmonique *ſi* $\frac{2}{15}$, qui peut ſe réſoudre ſur la double octave de *ut* $\frac{1}{4}$. Donc le chant *ſi ut*, $\frac{2}{15}$, $\frac{1}{16}$, peut être conſidéré comme le produit de la baſſe fondamentale *ut ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{1}$; donc le tétracorde *ſi ut re mi* pouvoit avoir pour baſſe fondamentale *ut ut ſol ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{2}{4}$, ou par les vibrations 1, 2, 3, 4; 4°. qu'il y a des ſucceſſions qui ne peuvent ſe pratiquer, parce que les harmoniques qui les forment en ſont inappréciables à l'oreille, & dont on éprouve cependant l'effet à la faveur de leur baſſe fondamentale; *Démonſt. du principe de l'Harmonie*, *Préface*, pag. xvj; que les intervalles que forment ces harmoniques ſous-entendus s'accordent toujours très-parfaitement avec leur baſſe fondamentale, *ibid.*, pag. xvij; & que les Anciens ont fait uſage de ces ſucceſſions ſous-entendues dans l'harmonie moderne, *ibid* pag. xvj. Donc les Anciens ont pu employer la ſucceſſion *ſi ut*, comme produit de la baſſe fondamentale *ut ut*; donc ils l'ont fait, puiſque le premier quaternaire de Pythagore étoit, par les vibrations, 1, 2, 3, 4; & que les hiſtoriens attribuent à Mercure une lyre accordée ſans diſſonnance, par octave, quinte & quarte. (Voyez au commencement de cet article, le paſſage de Boëce, *liv. I*, *ch.* 20); donc la baſſe fondamentale du tétracorde devoit être (par les vibrations) 1, 2, 3, 4, & non pas 3, 4, 3, 4.

XIII. « J'ai reconnu que les principes ſur leſquels on avoit prétendu fonder la muſique, ſoit chez les Anciens, ſoit chez les Modernes, naiſſoient au contraire de l'harmonie qui reſulte de la réſonnance d'un corps ſonore. »

Pythagore fit la même obſervation; mais il en tira un meilleur parti que Rameau, parce qu'il donna plus d'extenſion que lui à la ſérie des harmoniques du corps ſonore, qu'il porta juſqu'au trente-ſixième terme.

XIV. « La quinte, reconnue pour la plus parfaite des conſonnances, doit être notre principal objet dans la ſucceſſion: ainſi nous devons examiner, avant toute choſe, quel peut être ſon produit en pareil cas. »

1°. L'ordre des conſonnances formées par la ſérie des harmoniques eſt en procédant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc l'ordre des mouvemens fondamentaux doit être octave, quinte, quarte, &c., tel fut l'ordre de la baſſe fondamentale de Pythagore.

2°. « Quoiqu'il y ait, dit Rameau, *Génération harmonique*, pag. 33, une différence entre les deux termes d'une octave, leur preſqu'égalité les rapproche tellement à l'oreille, qu'elle les confond preſque toujours dans l'uniſſon, ſurtout dès qu'il s'agit d'apprécier un intervalle qui en excède les bornes; enfin, tout le monde eſt d'accord ſur la preſqu'égalité de ces deux ſons ou termes de l'octave, & de la réunion de tous les intervalles dans ſon étendue. » Or, on ne peut pas en dire autant de la quinte : donc elle n'eſt pas la plus parfaite des conſonnances. Voyez d'ailleurs mon article *Baſſe fond.*, n°. I. Auſſi, dans le quaternaire 1, 2, 3, 4, l'octave tient-elle la première place.

3°. L'octave eſt la plus parfaite des conſonnances; mais dans la baſſe fondamentale, on ne peut la confondre avec l'uniſſon, puiſqu'elle ne porte pas la même harmonie. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. I, *neuvième expérience.*) Auſſi les Pythagoriciens ne croyoient-ils point à l'identité des octaves, puiſqu'ils admettoient la quarte au nombre des conſonnances, & qu'ils en rejetoient la onzième. Voyez Ptolémée, *liv. I, chap. 5* : auſſi Pythagore faiſoit-il porter au premier ſon fondamental de l'octave, l'accord impair 1, 3, 5, 7; & au ſecond, l'accord pair 2, 4, 6, 8.

XV. « Vous voyez l'origine des tétracordes *grecs* dans la ſucceſſion fondamentale par quinte; & ſi les *Grecs* n'y ont pas ſuivi les mêmes rapports, on peut juger à préſent de quel côté vient l'erreur. »

1°. Le muſicien philoſophe Rameau eſt le premier qui ait oſé porter le flambeau de l'analyſe dans cet immenſe chaos de règles qu'une aveugle expérience avoit dictées aux harmoniſtes modernes pour y chercher le principe de toutes ces lois muſicales; & ſa première découverte eſt la BASSE FONDAMENTALE, ſource commune du chant & de l'harmonie : & le premier réſultat de ce principe général, c'eſt l'antique TÉTRACORDE, élément commun du ſyſtême mélodique des *Grecs* & du nôtre. Quel heureux, quel glorieux ſuccès! Ah! ſi Rameau, formant ſa baſſe fondamentale ſur la ſérie naturelle des premiers harmoniques, ou ſur le premier quaternaire de Pythagore, n'y eût pas oublié le mouvement d'octave! il nous eût rendu l'harmonie des Anciens; il eût été le père de l'harmonie moderne; il eût doublé la gloire qu'il s'eſt acquiſe par ſes compoſitions muſicales; il n'eût enfin partagé, ni avec de vains commentateurs, ni avec de jaloux critiques, l'honneur d'une ſi admirable découverte : *Nec in hâc deſpectus parte jaceret.*

2°. Quoi qu'il en ſoit, laiſſons maintenant les faux Pythagoriciens chercher les rapports du tétracorde dans le ſyſtême planétaire; laiſſons Platon les chercher dans le mécaniſme général de l'Univers, & écoutons la nature qui nous les dicte clairement par l'organe des corps ſonores. La baſſe fondamentale *ſol, ut, ſol, ut*, nous fait entendre un chant $\overset{3}{fi}$, *ut*, $\overset{5}{re}$, $\overset{4}{mi}$, $\overset{3}{fa}$, $\overset{4}{ſol}$, formé comme le tétracorde *grec*, d'un demi-$\overset{20}{\text{ton}}$, d'un ton & d'un ton. La baſſe fondamentale *ut, ut, ſol, ut*, nous donne le même chant, les mêmes rapports $\overset{1}{ut}$, $\overset{2}{ut}$, $\overset{3}{ſol}$, $\overset{4}{ut}$. Donc les rapports du tétracorde *grec* ſont, comme ceux du diatonique intenſe de Ptolémée, 15, 16, 18, 20. Voyez ces rapports dans Ptolémée.

XVI. « Il eſt étonnant que les Anciens aient ainſi découvert l'une des premières conſéquences du principe, ſans s'être apperçus de ce principe; ſans l'avoir même ſuivi dans les rapports qu'ils aſſignent aux intervalles de leurs tétracordes. »

Terminons cet article par un coup d'œil ſur la ſucceſſion des différens ſyſtêmes de muſique des Anciens; il ſuffira pour nous convaincre qu'ils ont connu ce principe, & qu'ils en ont fait une application plus juſte & plus étendue que les Modernes.

XVII. « On doit juger, dit Rouſſeau, art. *Syſtême*, de l'état & des progrès de l'ancien *ſyſtême* par ceux des inſtrumens deſtinés à l'exécution; car ces inſtrumens accompagnant à l'uniſſon les voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de ſons différens qu'il en entroit dans le *ſyſtême*. Or, les cordes de ces premiers inſtrumens ſe touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le ſyſtême renfermoit de ſons; & c'eſt ainſi que dès l'origine de la muſique, on peut, ſur le nombre des cordes de l'inſtrument, déterminer le nombre des ſons du ſyſtême. »

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien ſyſtême par ceux des inſtrumens deſtinés à l'exécution. Ce principe, vrai dans ſa généralité, ſouffre néanmoins quelques exceptions aſſez conſidérables.

Car ces inſtrumens accompagnant à l'uniſſon les voix, &c. Les Anciens avoient des inſtrumens à deux cordes : avoient-ils auſſi une mélodie à deux ſons? Ils avoient des inſtrumens dont l'accord n'étoit formé que d'intervalles conſonnans, comme *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭*, octave, quinte et quarte; comme *ut fa ſi♭*, quarte & quarte; comme, &c. Etoient-ce là des chants propres à la muſique vocale?

Les cordes de ces premiers inſtrumens ſe touchoient toujours à vide. Il faut en excepter au moins le *monocorde* & le *ſimicion*. (Voyez *Monocorde.*)

Le *ſimicion* étoit monté à trente-cinq cordes. Voyez *Jul. Poll. liv. IV, chap. 9.* Il repréſentoit donc le

grand clavier chromatique des *Grecs*, lorſque leur ſyſtême n'avoit encore que treize modes, cinq tétracordes, & point de proſlambanomène ; car de l'hypate des hypates à la nète du tétracorde hyperboléon, il y avoit deux octaves moins un ton. Donc les treize modes du temps d'Ariſtoxène étant placés à un demi-ton l'un de l'autre, formoient un clavier chromatique de trois octaves moins un ton, c'eſt-à-dire, de trente quatre demi-tons, ou de trente-cinq cordes chromatiques. Or, il eſt évident que, pour exécuter ſur le ſimicion, dans le genre enharmonique & dans les différentes couleurs des autres genres, il fal'oit qu'il y eût à cet inſtrument une mécanique à peu près ſemblable à celle de nos harpes, au moyen de laquelle on pût, par un ſeul regiſtre, ou une ſeule pédale, monter toutes les cordes moyennes à l'accord d'un genre quelconque ; ou qu'il y eût une graduation fixe, comme dans nos guitarres, mandores, &c., au moyen de laquelle on pût faire accidentellement chaque intervalle chromatique ou enharmonique par un doigté particulier.

D'ail'eurs, l'uſage habituel du monocorde, dont les *Grecs* ne pouvoient ſe paſſer pour accorder leurs inſtrumens, l'uſage de ce monocorde diviſé par des chevalets mobiles (voyez *Ptolémée*, *liv. II*, *chap.* 12), n'a-t-il pas dû naturellement donner aux *Grecs* l'idée de tirer différens ſons d'une même corde par des chevalets fixes, comme dans nos guitarres ?

Enfin, il n'eſt point fait mention, chez les Anciens, d'inſtrumens accordés par quarts de ton. Il falloit donc que les Anciens euſſent trouvé le moyen de changer à volonté l'accord total de leurs cordes mobiles, ou l'accord particulier de chacune d'elles. On ne peut donc pas ſuppoſer qu'ils touchoient toutes leurs cordes à vide. (Voyez cependant les *Entretiens ſur la muſique des Grecs*, *ubi ſuprà*. Voyez auſſi *Ptolémée*, *liv. II*, *ch.* 16.)

Paſſons maintenant à l'examen des principaux ſyſtêmes de muſique des Anciens, & des inſtrumens qui les repréſentoient.

1°. Je ne m'arrêterai point au *monocorde*, que les Anciens appeloient encore *Phandure* & *Canon* (voyez *Nichomaque*, pag. 8.) Les théoriciens s'en ſervoient pour y chercher les rapports des intervalles ; les accordeurs d'inſtrumens ne pouvoient s'en paſſer que dans les genres ou les couleurs qui pouvoient s'accorder par quartes & par quintes ; mais le monocorde ne paroît pas avoir été chez les Anciens un inſtrument de pratique.

2°. Les plus ſimples de tous les inſtrumens deſtinés, chez les Anciens, à l'exécution, ſont le *dicorde*, dont St. Clément Alex. *Strom. liv. I*, attribue l'invention aux Aſſyriens, & la *pectis* à deux cordes, dont parle Sopater dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Or, qu'on demande à quelque muſicien que ce ſoit, quel peut avoir été l'uſage d'un inſtrument à deux cordes touchées à vide ? il vous répondra qu'un inſtrument de cette eſpèce ne peut faire que l'office de deux timbales, ſous un chant qui reſte conſtamment dans un ſeul & même mode. Or, deux timbales s'accordent à la quarte l'une de l'autre : elles repréſentent donc la baſſe fondamentale par quarte du chant qu'elles accompagnent. Quelle étoit la formule de chant, la gamme, le ſyſtême mélodique des Anciens avant Terpandre ? Le tétracorde, ſeul ou conjoint. (Voyez le *Memoire de M. L. Rouſſier*, p. 108.) Une ſeule quarte pourroit-elle faire la baſſe du ſyſtême conjoint ? Non, car puiſque *ſi ut re mi* eſt le produit de la baſſe fondamentale *ſol ut*, *ſol ut*, qui eſt en *ut*, *mi ſa ſol la* doit être celui de la baſſe fondamentale, *ut fa ut fa*, qui eſt en *fa* ; & *la ſi♭ ut re*, celui de *fa ſi♭ fa ſi♭*, qui eſt en *ſi♭*. Donc une ſeule quarte ne peut repréſenter que la baſſe fondamentale d'un ſeul tétracorde ; donc, lors de l'invention du *dicorde*, le ſyſtême mélodique des Anciens n'étoit encore compoſé que d'un ſeul tétracorde ; donc la *lyre de Mercure* fut un ſimple tétracorde diatonique. Or, l'heptacorde répondoit aux notes modernes *mi fa ſol la ſi♭ ut re*. (Voyez ci-deſſus, n°. XXI.) Il étoit donc compoſé de deux tétracordes, l'un en *fa*, l'autre en *ſi♭*. Or, *ſi♭* étant la génération de *fa*, nous devons, dans l'ordre des temps, placer naturellement le tétracorde en *ſi♭* avant le tétracorde en *fa*. Il eſt donc vraiſemblable que l'accord de la lyre diatonique de Mercure fut *la ſi♭ ut re* ; & l'un de ſes accompagnemens, *fa ſi♭ fa ſi♭*. Donc vraiſemblablement *fa ſi♭* fut l'accord de la *pectis* & du *dicorde*.

3°. Quelques auteurs ne donnent à la lyre de Mercure que quatre cordes (voyez le *Mémoire de M. L. Rouſſier*, p. 108 ; voyez auſſi les monumens rapportés dans le *Dialogue ſur la muſique des Grecs*), & les uns accordent diatoniquement cette lyre, les autres ſymphoniquement. (Voyez le Mém. déjà cité, *ibid.*) Il n'y a point là de contradiction ; car nommant *la ſi♭ ut re* les cordes de la lyre diatonique de Mercure, il ne s'agit que de trouver une lyre à quatre cordes, qui puiſſe lui ſervir d'accompagnement ; nous allons prendre pour cela, dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183, *la grande ſcyndaſſe à quatre cordes*, *ſemblable à une lyre*, & nous aurons bien réellement deux lyres à quatre cordes, une grande & une petite ; une lyre de chant & une lyre d'accompagnement ; une lyre & une *baſſe de lyre*. L'accord de cette baſſe, nous le trouvons dans Boëce, qui donne à Mercure une lyre dont l'accord eſt octave, quinte & quarte, & point de diſſonnance ; *Nil vero in eis eſſet inconſonum*. (Voyez le paſſage entier dans mes obſervations ſur le Mém. de M. L. R. art. *Grecs*, n°. 1.) Boëce, ignorant l'harmonie ; Boëce, vivant plus de 1000 ans après Mercure, plus de 900 ans après Pythagore ; Boëce, voyant dans la baſſe de l'octacorde, *ut fa ſol ut*, ces mêmes conſonnances d'octave, de quinte & de quarte, que

la tradition attribuoit à la lyre de Mercure ; Boëce a bien pu confondre & a réellement confondu l'accompagnement du ſyſtême diatonique de Pythagore avec l'accompagnement du ſyſtême diatonique de Mercure, la baſſe de Pythagore avec celle de Mercure ; mais la tradition que nous a conſervée Boëce nous ſuffit pour le redreſſer. *Octave, quinte & quarte, & point de diſſonnance*, voilà la tradition. Donc *ut fa ſol ut* n'eſt pas l'accord en queſtion ; car *fa ſol* eſt une diſſonnance, dans les principes mêmes de Boëce. (Voyez mes obſervations ſur ce paſſage, *loc. cit.*) Il n'y a d'ailleurs plus à douter, d'après l'exiſtence du *dicorde*, que le tétracorde n'ait été le ſyſteme diatonique de Mercure. Or, *ut fa ſol ut* ne peut être la baſſe du tétracorde : donc *ut fa ſol ut* n'eſt pas la baſſe de Mercure.

Mais enfin la baſſe de Mercure doit ſatisfaire à ces trois données, doit réunir ces trois caractères : 1°. être formée d'octave, de quinte & de quarte ; 2°. ne renfermer aucune diſſonnance ; 3°. faire l'accompagnement du chant *la ſi♭ ut re*. Or, l'accord *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭* remplit ces trois conditions ; car *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4, eſt non-ſeulement l'ordre le plus naturel & le plus conſonnant qu'on puiſſe donner aux intervalles d'octave, de quinte & de quarte, mais il forme l'accord le plus conſonnant que puiſſent produire trois intervalles quelconques réunis. (Voyez mes art. *Baſſe fond.* & *Cornet.*) *Ut ut ſol ut* eſt en outre la baſſe fondamentale la plus naturelle du chant *ſi ut re mi*. (Voyez mon art. *Baſſe fond.* n°. IV.) Or, la baſſe *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭* eſt au chant *la ſi♭ ut re*, comme *ut ut ſol ut* eſt à *ſi ut re mi*. Donc *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭* ſatisfait aux conditions du problème. A ces convenances ajoutez encore que l'accord *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭*, repréſente le premier quaternaire $^{1,}_{}$ $^{2,}_{}$ $^{3,}_{}$ $^{4.}_{}$ de Pythagore. (Voyez *Théon*, pag. 146.). Donc *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭* repréſente l'accord de la lyre ſymphonique de Mercure.

4°. Au ſimple tétracorde dut naturellement ſuccéder le ſyſtême conjoint, *mi fa ſol la ſi♭ ut re*, qui fut l'accord de l'inſtrument que les *Grecs* poſtérieurs à Pythagore nommèrent *l'ancienne lyre*, par oppoſition à la lyre octacorde, mais qu'à Sparte on nommoit *cythare*. Or, puiſque la quarte *fa ſi♭* eſt la baſſe fondamentale du tétracorde *la ſi♭ ut re*, il eſt évident que les quartes conjointes, *ut fa ſi♭*, forment la baſſe des tétracordes conjoints, *mi fa ſol la ſi♭ ut re* ; & cet accord, *ut fa ſi♭*, nous le ferons porter au *barbiton* à trois cordes dont fait mention Anaxilas dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Et voila cette lyre à trois cordes dont parle M. L. R., p. 139. (Voyez auſſi la même lyre dans le *Dialogue ſur la muſique des Anciens*, *ubi ſuprà.*)

5°. La dernière combinaiſon des tétracordes fut celle de Pythagore, qui donna le ſyſtême disjoint, *mi fa ſol la ſi ut re mi* (voyez *Nichom.* pag. 13, &c.), dont la baſſe fut *ut fa ſol ut*, car puiſque *fa ſi♭* $^{6,}_{}$ $^{8,}_{}$ $^{9,}_{}$ $^{12,}_{}$ eſt une des baſſes du tétracorde *la ſi♭ ut re*, donc les quartes disjointes *ut fa*, *ſol ut*, doivent être la baſſe des tétracordes disjoints *mi fa ſol la*, *ſi ut re mi*. L'accord *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭* de la ſcyndapſe fut donc changé du temps de Pythagore en celui de *ut fa ſol ut*, dans lequel on trouve les mêmes conſonnances d'octave, de quinte & de quarte, que dans l'ancien accord *ſi♭ ſi♭ fa ſi♭*. Or, même inſtrument, même conſonnance ; voila la ſource de l'erreur que je viens de relever dans Boëce.

6°. Le ſyſtême de Terpandre, *mi fa ſol la ut re mi*, ne préſente aucune difficulté, ni pour le claſſer, ni pour l'accompagner. En retranchant le *ſi♭* de l'ancienne lyre, & y ajoutant un *mi* à l'aigu, pour le renfermer dans la conſonnance du diapaſon, ſans en augmenter le nombre des cordes, on obtient un chant ſuſceptible des trois accompagnemens dont nous venons de parler ; car ſi l'on ſuppoſe que les notes *ut re mi* ſont partie du tétracorde *ſi ut re mi*, le ſyſtême de Terpandre pourra s'accompagner de la baſſe de l'octacorde *mi fa ſol la ſi ut re mi* : ſi on les ſuppoſe appartenir au tétracorde *ut re mi fa*, tout le ſyſtême de Terpandre ſera en *fa*, & pourra s'accompagner, ou de la baſſe *fa fa ut fa*, 1, 2, 3, 4, ou de la baſſe *ut fa ut fa*, 3, 4, 3, 4. Si enfin l'on fait dériver les notes *la ut re* du tétracorde *la ſi♭ ut re*, l'accompagnement du ſyſtême de Terpandre ſera le même que celui du ſyſtême conjoint *mi fa ſol la ſi♭ ut re*.

Tels ſont probablement les avantages que Terpandre ſe flatta auprès des prêtres égyptiens d'avoir procuré au ſyſtême *grec*. (Voyez *Nichomaque*, pag. 29.) Mais nous n'avons rien de certain à cet égard. Rien ne nous oblige même à chercher une baſſe au ſyſtême de Terpandre, parce que rien ne nous fait juger que ce muſicien eût les connoiſſances d'harmonie que nous ſommes fondés à attribuer à Mercure & à Pythagore.

7°. J'en dis autant du ſyſtême d'Ion, *ut re mi fa ſol la ſi ut re mi*, que ce muſicien partageoit en trois octaves, *ut re mi fa ſol la ſi ut ; re mi fa ſol la ſi ut re ; & mi fa ſol la ſi ut re mi.* (Voyez *Euclide*, pag 19.) Dès-lors il abandonnoit la partition du ſyſtême *grec* par tétracordes. Il n'étoit donc pas de la ſecte de Pythagore. Rien ne nous prouve donc qu'il ait eu connoiſſance de l'harmonie ni de la baſſe fondamentale.

Quant à Mercure, à Apollon, que je regarde comme auteurs de la *cythare lacédémonienne*, & à Pythagore, on ne peut leur refuſer la connoiſſance & l'uſage d'une baſſe fondamentale plus complète que celle de Rameau, puiſqu'ils faiſoient uſage du mouvement fondamental d'octave inconnu à l'harmoniſte moderne. Leur harmonie étoit auſſi plus complète, plus régulière, plus douce que celle de Rameau. *Modeſtè ergo de tantis viris pronuntiandum eſt*, &c.

XVIII. 1°. « Rameau, dans ſon *Code de Muſique*, pag. 192, nous a fait connoître un ſyſtême chinois qui répond, ſelon lui, aux notes naturelles *ſol la ut re mi*, ou *ut re mi ſol la*. » *Ibid.* pag. 226.

2°. « Selon ce que rapporte Rameau à la p. 191 de ſon *Code de Muſique*, on voit les termes 3, 27, 243, employés par les Chinois; & ces termes formés avec 2187, 19683 & 177147, une autre ſorte de ſyſtême compoſé de cinq tons conſécutifs; *ordre des plus vicieux qu'on puiſſe imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raiſon, & cette raiſon prouve en particulier que la progreſſion triple, dont les Chinois font un uſage ſi gauche, n'eſt pas de leur invention. » *Mémoire de M. L. Rouſſier*, p. 14 & 33.

3°. « La formation des douze *Lu* par la progreſſion triple, depuis l'unité juſqu'au nombre 177147 incluſivement, date des premiers ſiecles de la monarchie chinoiſe..... En commençant l'échelle entière de leur ſyſtême par le degré le plus bas, elle dit..... *ſi ut re mi fa ſol la ſi ut re mi fa ſol la.* » Article *Chinois*, p. 261.

Je me garderai bien de garantir ces trois gammes; je vais ſeulement eſſayer d'en aſſigner hypothétiquement l'origine.

1°. Les Egyptiens avoient, comme on vient de le voir, n°. XVII, deux ſyſtêmes parallèles, l'un pour l'harmonie, l'autre pour le chant; 1, 2, 3, 4, ou 3, 4, 3, 4, & 15, 16, 18, 20; c'eſt ce que les *Grecs* euſſent appelé le ſyſtême *ſymphonique* & le ſyſtême *mélodique*; & le ſyſtême ſymphonique repréſente les quatre premiers harmoniques du corps ſonore.

Je ſuppoſe, 2°. que les Chinois, pour ne pas imiter ſervilement les Egyptiens, prirent pour leur gamme les cinq harmoniques ſuivans, qui tiennent le milieu entre le genre ſymphonique & le genre mélodique, ou diatonique. Ces cinq harmoniques *mi ſol ſi ut re* (voyez mon article *Baſſe fond.*, $\overset{5}{mi}\ \overset{6}{ſol}\ \overset{7}{ſi}\ \overset{8}{ut}\ \overset{9}{re}$ n°. IV) donnent préciſément la première gamme chinoiſe.

Je ſuppoſe, 2°. que les Chinois, las d'un accord par tierces qui exigeoit toujours deux inſtrumens, l'inſtrument d'exécution & le monocorde, ſe déterminèrent dans la ſuite à accorder leur pentacorde par quintes, ut *ſol re la mi*, ce qui donna les rapports

$\overset{1}{mi}\ \overset{3}{ſol}\ \overset{9}{la}\ \overset{27}{ut}\ \overset{81}{re}.$
81 96 108 132 144

2°. Je ſuppoſe, 3°. que lorſqu'ils voulurent exécuter cette gamme en différens modes, ils s'entirent la néceſſité de continuer la ſuite des quintes, depuis *mi*; *ut ſol re la mi ſi fa♯ ut♯ ſol♯ re♯ la♯ mi♯*; & que les théoriciens chinois auront remarqué que continuer la ſuite des quintes, ou prendre cinq tons au-deſſus du *ſol*, & cinq au-deſſus du *re*, c'eſt abſolument le même réſultat: car cinq tons au-deſſus du *ſol* donnent *ſol la ſi ut♯ re♯ mi♯*, & cinq tons au-deſſus du *re*, donnent *re mi fa♯ ſol♯ la♯ ſi♯*. De là on aura conclu que les Chinois font uſage de la progreſſion *triple-triple* ou *nonuple*, qui leur donne une gamme de cinq tons. Mais quelque chinois que ſoient les Chinois, il n'eſt pas poſſible qu'ils faſſent uſage d'une échelle ſi baroque. D'ailleurs, l'inſtrument dont parle Rameau, & les airs chinois qui ſe trouvent dans le troiſième volume de l'*Hiſtoire de la Chine* de Duhalde, prouvent que les Chinois font uſage d'un pentacorde qui n'eſt pas diatonique, mais qui n'en eſt pas moins naturel, puiſqu'il eſt tiré de la ſérie des harmoniques du corps ſonore, 5, 6, 7, 8, 9.

J'obſerverai, en paſſant, que l'air chinois qui ſe trouve dans Rouſſeau, pl. N. de l'édition in-4°., a deux défauts conſidérables: 1°. la troiſième meſure porte *la-ſa fa re*, il faut lire comme dans l'ancienne Encyclopédie in-4°., *la ſol mi re*; car la gamme ou le pentacorde chinois ne comporte point de *fa*. 2°. Cet air eſt tranſpoſé en *ſol*, & cependant il n'y a point de dièſe à la clef; il faut dans cette nouvelle édition le retranſpoſer en *ut*, car la gamme chinoiſe eſt, au naturel, *mi ſol la ut re mi*; & en *ſol*, *ſi re mi ſol la ſi*.

3°. Je ſuppoſe enfin que, dans la ſuite des temps, quelque philoſophe *grec*, Pythagore, par exemple, aura fait ſentir aux Chinois la ſupériorité du ſyſtême *grec* ſur le leur; qu'il leur aura révélé le myſtère du quaternaire harmonique; de ſorte que leurs théoriciens n'auront pas manqué de faire de beaux commentaires ſur les propriétés de cette baſſe fondamentale; mais que les Chinois aient adopté ou non le ſyſtême *grec* dans toute ſon étendue, il eſt clair, il eſt indubitable que le ſyſtême des Chinois eſt poſtérieur à celui des Egyptiens, puiſqu'il n'eſt formé que de termes qui ſuivent immédiatement le quaternaire égyptien; car notez que le chant ou tétracorde *ſi ut re mi* eſt néceſſairement dérivé de la baſſe fondamentale 1, 2, 3, 4, *ut ut ſol ut*, & non pas de la ſérie des harmoniques du corps ſonore. L'exiſtence de ce tétracorde ſuppoſe donc néceſſairement l'exiſtence & l'uſage de la baſſe fondamentale. Mais il n'en eſt pas de même du pentacorde chinois, $\overset{5}{mi}\ \overset{6}{ſol}\ \overset{7}{la}\ \overset{8}{ut}\ \overset{9}{re}$, qui ſuppoſe bien la préexiſtence, mais non pas l'uſage des termes $\overset{7}{ut}\ \overset{2}{ut}$ $\overset{3}{ſol}\ \overset{4}{ut}$, puiſque le pentacorde eſt lui-même compoſé de tierces conſonnantes qui peuvent ſervir d'accompagnement ſous un chant diatonique.

(*M. l'abbé Feytou.*)

Dans ces dernières *obſervations*, M. l'abbé Feytou a cité, n°. 1, le commencement de l'Entretien d'Anacharſis avec Philotime ſur la muſique, tiré du *Voyage d'Anacharſis* de l'abbé Barthelemy, vol. III, pag. 97. On ne peut mieux faire connoître le carac-

tère & les effets de cette ancienne muſique des *Grecs*, qu'en plaçant ici la ſuite de cet Entretien.

» J'ai entendu plus d'une fois ces plaintes, dis-je à Philotime; je les ai vu plus ſouvent traiter de chimériques. Les uns gémiſſent ſur la corruption de la muſique, les autres ſe félicitent de ſa perfection. Vous avez encore des partiſans de l'ancienne; vous en avez un plus grand nombre de la nouvelle. Autrefois les légiſlateurs regardoient la muſique comme une partie eſſentielle de l'éducation: les philoſophes ne la regardent preſque plus aujourd'hui que comme un amuſement honnête. Comment ſe fait-il qu'un art qui a tant de pouvoir ſur nos ames, devienne moins utile en devenant plus agréable?..... Vous le comprendrez peut-être, répondit-il, ſi vous comparez l'ancienne muſique avec celle qui s'eſt introduite de nos jours. Simple dans ſon origine, plus riche & plus variée dans la ſuite, elle anima ſucceſſivement les vers d'Héſiode, d'Homère, d'Archiloque, de Terpandre, de Simonide & de Pindare. Inſéparable de la poéſie, elle en empruntoit les charmes, ou plutôt elle lui prêtoit les ſiens, car toute ſon ambition étoit d'embellir ſa compagne.

» Il n'y a qu'une expreſſion pour rendre dans toute ſa force une image ou un ſentiment: elle excite en nous des émotions d'autant plus vives, qu'elle fait ſeule retentir dans nos cœurs la voix de la nature. D'où vient que les malheureux trouvent avec tant de facilité le ſecret d'attendrir & de déchirer nos ames? C'eſt que leurs accens & leurs cris ſont le mot propre de la douleur. Dans la muſique vocale, l'expreſſion unique eſt l'eſpèce d'intonation qui convient à chaque parole, à chaque vers. Or, les anciens poètes, qui étoient tout à la fois muſiciens, philoſophes, légiſlateurs, obligés de diſtribuer eux-mêmes dans leurs vers l'eſpèce de chant dont ces vers étoient ſuſceptibles, ne perdirent jamais de vue ce principe. Les paroles, la mélodie, le rhythme, ces trois puiſſans agens dont la muſique ſe ſert pour imiter, confiés à la même main, dirigeoient leurs efforts de manière que tout concouroit également à l'unité de l'expreſſion.

» Ils connurent de bonne heure les genres diatonique, chromatique, enharmonique; & après avoir démêlé leur caractère, ils aſſignèrent à chaque genre l'eſpèce de poéſie qui lui étoit la mieux aſſortie. Ils employèrent nos trois principaux modes, & les appliquèrent par préférence aux trois eſpèces de ſujets qu'ils étoient preſque toujours obligés de traiter. Il falloit animer au combat une nation guerrière, on l'entretenir de ſes exploits: l'harmonie dorienne prêtoit ſa force & ſa majeſté. Il falloit, pour l'inſtruire dans la ſcience du malheur, mettre ſous ſes yeux de grands exemples d'infortune; les élégies, les complaintes empruntèrent les tons perçans & pathétiques de l'harmonie lydienne. Il falloit enfin la remplir de reſpect & de reconnoiſſance envers les dieux; la phrygienne fut deſtinée aux cantiques ſacrés.

» La plupart de ces cantiques, appelés *nomes*, c'eſt-à-dire, lois ou modèles, étoient diviſés en pluſieurs parties, & renfermoient une action. Comme on devoit y reconnoître le caractère immuable de la divinité particulière qui en recevoit l'hommage, on leur avoit preſcrit des règles dont on ne s'écartoit preſque jamais. Le chant, rigoureuſement aſſervi aux paroles, étoit ſoutenu par l'eſpèce d'inſtrument qui leur convenoit le mieux. Cet inſtrument faiſoit entendre le même ſon que la voix; & lorſque la danſe accompagnoit le chant, elle peignoit fidèlement aux yeux le ſentiment ou l'image qu'il tranſmettoit à l'oreille.

» La lyre n'avoit qu'un petit nombre de ſons, & le chant que très-peu de variétés. La ſimplicité des moyens employés par la muſique aſſuroit le triomphe de la poéſie; & la poéſie, plus philoſophique & plus inſtructive que l'hiſtoire, parce qu'elle choiſit de plus beaux modèles, traçoit de grands caractères & donnoit de grandes leçons de courage, de prudence & d'honneur. Philotime s'interrompit en cet endroit, pour me faire entendre quelques morceaux de cette ancienne muſique, & ſurtout des airs d'un poète nommé Olympe, qui vivoit il y a environ neuf ſiècles. Ils ne toulent que ſur un petit nombre de cordes, ajouta-t-il, & cependant ils font, en quelque façon, le déſeſpoir de nos compoſiteurs modernes.

» L'art fit des progrès; la lyre s'enrichit de cordes. Mais pendant long-temps les poètes, ou rejetèrent ces nouveautés, ou n'en uſèrent que ſobrement, toujours attachés à leurs anciens principes, & ſurtout extrêmement attentifs à ne pas s'écarter de la décence & de la dignité qui caractériſoient la muſique.

» De ces deux qualités ſi eſſentielles aux beaux arts, quand ils ne bornent pas leurs effets aux plaiſirs des ſens, la première tient à l'ordre, la ſeconde à la beauté. C'eſt la décence, ou convenance, qui établit une juſte proportion entre le ſtyle & le ſujet qu'on traite; qui fait que chaque objet, chaque idée, chaque paſſion a ſa couleur, ſon ton, ſon mouvement; qui en conſéquence rejette comme des défauts les beautés déplacées, & ne permet jamais que des ornemens diſtribués au haſard nuiſent à l'intérêt principal. Comme la dignité tient à l'élévation des idées & des ſentimens, le poète qui en porte l'empreinte dans ſon ame ne s'abandonne pas à des imitations ſerviles; ſes conceptions ſont hautes, & ſon langage eſt celui d'un médiateur qui doit parler aux dieux & inſtruire les hommes.

» Telle étoit la double fonction dont les premiers poètes furent ſi jaloux de s'acquitter. Leurs hymnes inſpiroient la piété; leurs poèmes, le deſir de la gloire; leurs élégies, la fermeté dans les revers. Des chants faciles, nobles, expreſſifs, fixoient aiſément dans la mémoire les exemples avec les préceptes; & la jeuneſſe, accoutumée de bonne heure à répéter

ces chants, y puiſoit avec plaiſir l'amour du devoir & l'idée de la vraie beauté.

» Il me ſemble, dis-je alors à Philotime, qu'une muſique ſi ſévère n'étoit guère propre à exciter les paſſions. Vous penſez donc, reprit-il en ſouriant, que les paſſions des *Grecs* n'étoient pas aſſez actives? La nation étoit fière & ſenſible; en lui donnant de trop fortes émotions, on riſquoit de pouſſer trop loin ſes vices & ſes vertus. Ce fut auſſi une vue profonde dans les légiſlateurs, d'avoir fait ſervir la muſique à modérer ſon ardeur dans le ſein des plaiſirs, ou ſur le chemin de la victoire. Pourquoi, dès les ſiècles les plus reculés, admet-on dans les repas l'uſage de chanter les dieux & les héros, ſi ce n'eſt pour prévenir les excès du vin, alors d'autant plus funeſtes, que les ames étoient plus portées à la violence? Pourquoi les généraux de Lacédémone jettent-ils parmi les ſoldats un certain nombre de joueurs de flûte, & les font-ils marcher à l'ennemi au ſon de cet inſtrument, plutôt qu'au bruit éclatant de la trompette? N'eſt-ce pas pour ſuſpendre le courage impétueux des jeunes Spartiates, & les obliger à garder leurs rangs?

» Ne ſoyez donc point étonné qu'avant même l'établiſſement de la philoſophie, les Etats les mieux policés aient veillé avec tant de ſoin à l'immutabilité de la Taine muſique, & que depuis, les hommes les plus ſages, convaincus de la néceſſité de calmer, plutôt que d'exciter nos paſſions, aient reconnu que la muſique, dirigée par la philoſophie, eſt un des plus beaux préſens du ciel, une des plus belles inſtitutions des hommes.

» Elle ne ſert aujourd'hui qu'à nos plaiſirs. Vous avez pu entrevoir que ſur la fin de ſon règne elle étoit menacée d'une corruption prochaine, puiſqu'elle acquéroit de nouvelles richeſſes. Polymneſte, tendant ou relâchant à ſon gré les cordes de la lyre, avoit introduit des accords inconnus juſqu'à lui. Quelques muſiciens s'étoient exercés à compoſer pour la flûte des airs dénués de paroles; bientôt après on vit, dans les jeux pythiques, des combats où l'on n'entendoit que le ſon de ces inſtrumens; enfin, les poètes, & ſurtout les auteurs de cette poéſie hardie & turbulente, connue ſous le nom de *dithyrambique*, tourmentoient à la fois la langue, la mélodie & le rhythme pour le plier à leur fol enthouſiaſme. Cependant l'ancien goût prédominoit encore. Pindare, Pratinas, Lamprus, d'autres lyriques célèbres le ſoutinrent dans ſa décadence. Le premier floriſſoit lors de l'expédition de Xerxès, il y a 120 ans environ. Il vécut aſſez de temps pour être le témoin de la révolution préparée par les innovations de ſes prédéceſſeurs, favoriſée par l'eſprit d'indépendance que nous avoient inſpiré nos victoires ſur les Perſes. Ce qui l'accéléra le plus, ce fut la paſſion effrénée que l'on prit tout à coup pour la muſique inſtrumentale & pour la poéſie dithyrambique. La première nous apprit à nous paſſer des paroles; la ſeconde, à le étouffer ſous des ornemens étrangers.

» La muſique, juſqu'alors ſoumiſe à la poéſie, en ſecoua le joug avec l'audace d'un eſclave révolté; les muſiciens ne ſongèrent plus qu'à ſe ſignaler par des découvertes. Plus ils multiplioient les procédés de l'art, plus ils s'écartoient de la nature: la lyre & la cythare firent entendre un plus grand nombre de ſons. On confondit les propriétés des genres, des modes, des voix & des inſtrumens: les chants, aſſignés auparavant aux diverſes eſpèces de poéſie, furent appliqués ſans choix à chacune en particulier. On vit éclore des accords inconnus, des modulations inuſitées, des inflexions de voix ſouvent dépourvues d'harmonie. La loi fondamentale & précieuſe du rhythme fut ouvertement violée, & la même ſyllabe fut affectée de pluſieurs ſons; bizarrerie qui devroit être auſſi révoltante dans la muſique, qu'elle le ſeroit dans la déclamation.

» A l'aſpect de tant de changemens rapides, Anaxilas diſoit, il n'y a pas long-temps, dans une de ſes comédies, que la muſique, ainſi que la Lybie, produiſoit tous les ans quelque nouveau monſtre.

» Les principaux auteurs de ces innovations ont vécu dans le ſiècle dernier, on vivent encore parmi nous; comme s'il étoit de la deſtinée de la muſique de perdre ſon influence ſur les mœurs, dans le temps où l'on parle le plus de philoſophie & de morale. Pluſieurs d'entr'eux avoient beaucoup d'eſprit & de grands talens. Je nommerai Mélanippide, Cinéſias, Phrynis, Polyidès, ſi célèbre par ſa tragédie d'Iphigénie, Timothée de Milet, qui s'eſt exercé dans tous les genres de poéſie, & qui jouit encore de ſa gloire dans un âge très-avancé: c'eſt celui de tous qui a le plus outragé l'ancienne muſique. La crainte de paſſer pour un novateur l'avoit d'abord arrêté; il mêla dans ſes premières compoſitions de vieux airs pour tromper la vigilance des magiſtrats, & ne pas trop choquer le goût qui régnoit alors; mais bientôt, enhardi par le ſuccès, il ne garda plus de meſures.

» Outre la licence dont je viens de parler, des muſiciens inquiets veulent arracher de nouveaux ſons au rétracorde. Les uns s'efforcent d'inſérer dans le chant une ſuite de quarts de tons; ils fatiguent les cordes, redoublent les coups d'archet, approchent l'oreille pour ſurprendre au paſſage une nuance du ton, qu'ils regardent comme le plus petit intervalle commenſurable. La même expérience en affermit d'autres dans une opinion diamétralement oppoſée. On ſe partage ſur la nature du ſon, ſur les accords dont il faut faire uſage, ſur les formes introduites dans le chant, ſur le talent & les ouvrages de chaque chef de parti. Epigonus, Eraſtoclès, Pythagore de Zacynthe, Agénor de Mytilène, Antigénide, Dorion, Timothée, ont des diſciples qui en viennent tous les jours aux mains, & qui ne ſe réuniſſent que

dans leur ſouverain mépris pour la muſique ancienne, qu'ils traitent de ſurannée.

» Savez-vous qui a le plus contribué à nous inſpirer ce mépris ? Ce ſont les Ioniens ; c'eſt ce peuple qui n'a pu défendre ſa liberté contre les Perſes, & qui, dans un pays fertile & ſous le plus beau ciel du monde, ſe conſole de cette perte dans le ſein des arts & de la volupté. Sa muſique légère, brillante, parée de grâces, ſe reſſent en même temps de la molleſſe qu'on reſpire dans ce climat fortuné. Nous eumes quelque peine à nous accoutumer à ſes accens. Un de ces Ioniens, Timothée, dont je vous ai parlé, fut d'abord ſifflé ſur notre théâtre ; mais Euripide, qui connoiſſoit le génie de ſa nation, lui prédit qu'il régneroit bientôt ſur la ſcène, & c'eſt ce qui eſt arrivé. Enorgueilli de ce ſuccès, il ſe rendit chez les Lacédémoniens avec ſa cythare de onze cordes & ſes chants efféminés. Ils avoient déjà réprimé deux fois l'audace des nouveaux muſiciens. Aujourd'hui même, dans les pièces que l'on préſente au concours, ils exigent que la modulation exécutée ſur un inſtrument à ſept cordes ne roule que ſur un ou deux modes. Quelle fut leur ſurpriſe aux accords de Timothée ! Quelle fut la fierté à la lecture d'un décret émané des rois & des éphores ! On l'accuſoit d'avoir, par l'indécence, la variété & la molleſſe de ſes chants, bleſſé la majeſté de l'ancienne muſique, & entrepris de corrompre les jeunes Spartiates. On lui preſcrivoit de retrancher quatre cordes de ſa lyre, en ajoutant qu'un tel exemple devoit à jamais écarter les nouveautés qui donnent atteinte à la ſévérité des mœurs. Il faut obſerver que le décret eſt à peu près du temps où les Lacédémoniens remportèrent, à Ægos-Potamos, cette célèbre victoire qui les rendit maîtres d'Athènes.

» Parmi nous, des ouvriers, des mercenaires décident du ſort de la muſique ; ils rempliſſent le théâtre, aſſiſtent aux combats de muſique, & ſe conſtituent les arbitres du goût. Comme il leur faut des ſecouſſes plutôt que des émotions, plus la muſique devint hardie, enluminée, fougueuſe, plus elle excita leurs tranſports. Des philoſophes eurent beau s'écrier, qu'adopter de pareilles innovations, c'étoit ébranler les fondemens de l'Etat ; en vain les auteurs dramatiques percèrent de mille traits ceux qui cherchoient à les introduire. Comme ils n'avoient point de décrets à lancer en faveur de l'ancienne muſique, les charmes de ſon ennemie ont fini par tout ſubjuguer. L'une & l'autre ont eu le même ſort que la vertu & la volupté, quand elles entrent en concurrence.

» Parlez de bonne foi, dis-je alors à Philotime ; n'avez-vous pas quelquefois éprouvé la ſéduction générale ? Très-ſouvent, répondit-il ; je conviens que la muſique actuelle eſt ſupérieure à l'autre par ſes richeſſes & ſes agrémens ; mais je ſoutiens qu'elle n'a pas d'objet moral. J'eſtime, dans les productions des Anciens, un poète qui me fait aimer mes devoirs ; j'admire, dans celle des Modernes, un muſicien qui me procure du plaiſir. Et ne penſez-vous pas, repris-je avec chaleur, qu'on doit juger de la muſique par le plaiſir qu'on en retire ?

» Non, ſans doute, répliqua-t-il, ſi ce plaiſir eſt ouiſible, ou s'il en remplace d'autres moins vifs, mais plus utiles. Vous êtes jeune, & vous avez beſoin d'émotions fortes & fréquentes. Cependant comme vous rougiriez de vous y livrer, ſi elles n'étoient pas conformes à l'ordre, il eſt viſible que vous devez ſoumettre à l'examen de la raiſon vos plaiſirs & vos peines, avant que d'en faire la règle de vos jugemens & de votre conduite.

» Je crois devoir établir ce principe. Un objet n'eſt digne de notre empreſſement, que lorſque, au-delà des agrémens qui le parent à nos yeux, il renferme en lui-même une bonté, une utilité réelle. Ainſi, la nature qui veut nous conduire à ſes fins par l'attrait du plaiſir, & qui jamais ne borna la ſublimité de ſes vues à nous procurer des ſenſations agréables, a mis dans les alimens une douceur qui nous attire, & une vertu qui opère la conſervation de notre eſpèce. Ici le plaiſir eſt un premier effet, & devient un moyen pour nier la cauſe à un ſecond effet plus noble que le premier : il peut arriver que la nourriture étant également ſaine, & le plaiſir également vif, l'effet ultérieur ſoit nuiſible ; enfin, ſi certains alimens propres à flatter le goût ne produiſoient ni bien ni mal, le plaiſir ne ſeroit que paſſager, & n'auroit aucune ſuite. Il réſulte de là, que c'eſt moins par le premier effet que par le ſecond, qu'il faut décider ſi nos plaiſirs ſont utiles, funeſtes ou indifférens.

» Appliquons ce principe. L'imitation que les arts ont pour objet nous affecte de diverſes manières ; tel eſt ſon premier effet. Il en exiſte quelquefois un ſecond plus eſſentiel, ſouvent ignoré du ſpectateur & de l'artiſte lui-même : elle modifie l'ame au point de la plier inſenſiblement à des habitudes qui l'embelliſſent ou la défigurent. Si vous n'avez jamais réfléchi ſur l'immenſe pouvoir de l'imitation, conſidérez juſqu'à quelle profondeur deux de nos ſens, l'ouie & la vue, tranſmettent à notre ame les impreſſions qu'ils reçoivent ; avec quelle fatalité un enfant entouré d'eſclaves copie leurs diſcours & leurs geſtes, s'approprie leurs inclinations & leur baſſeſſe.

» Quoique la peinture n'ait pas, à beaucoup près, la même force que la réalité, il n'en eſt pas moins vrai que ſes tableaux ſont des ſcènes où j'aſſiſte ; ſes images, des exemples qui s'offrent à mes yeux : la plupart des ſpectateurs n'y cherchent que la fidélité de l'imitation & l'attrait d'une ſenſation paſſagère ; mais les philoſophes y découvrent ſouvent, à travers les preſtiges de l'art, le germe d'un poiſon caché. Il ſemble, à les entendre, que nos vertus ſont ſi pures ou ſi foibles, que le moindre ſouffle de la contagion peut les flétrir ou les détruire. Auſſi, en permettant aux jeunes gens de contempler à loiſir les tableaux de

Denis, les exhortent-ils à ne pas arrêter leurs regards ſur ceux de Pauſon, à les ramener fréquemment ſur ceux de Polygnote. Le premier a peint les hommes tels que nous les voyons; ſon imitation eſt fidèle, agréable à la vue, ſans danger, ſans utilité pour les mœurs. Le ſecond, en donnant à ſes perſonnages des caractères & des fonctions ignobles, a dégradé l'homme; il l'a peint plus petit qu'il n'eſt; ſes images ôtent à l'héroïſme ſon éclat, à la vertu ſa dignité. Polygnote, en repréſentant les hommes plus grands & plus vertueux que nature, élève nos penſées & nos ſentimens vers des modèles ſublimes, & laiſſe fortement empreindre dans nos ames, l'idée de la beauté morale, avec l'amour de la décence & de l'ordre.

» Les impreſſions de la muſique ſont plus immédiates, plus profondes & plus durables que celles de la peinture; mais ces imitations, rarement d'accord avec nos vrais beſoins, ne ſont preſque plus inſtructives. Et en effet, quelle leçon me donne ce joueur de flûte, lorſqu'il contrefait ſur le théâtre le chant du roſſignol, & dans nos jeux le ſifflement du ſerpent? lorſque dans un morceau d'exécution, il vient heurter mon oreille d'une multitude de ſons, rapidement accumulés l'un ſur l'autre? J'ai vu Platon demander ce que ce bruit ſignifioit, & pendant que la plupart des ſpectateurs applaudiſſoient avec tranſport aux hardieſſes du muſicien, le taxer d'ignorance & d'oſtentation; de l'une, parce qu'il n'avoit aucune notion de la vraie beauté; de l'autre, parce qu'il n'ambitionnoit que la vaine gloire de vaincre une difficulté.

» Quel effet encore peuvent opérer des paroles qui, traînées à la ſuite du chant, briſées dans leur tiſſu, contrariées dans leur marche, ne peuvent partager l'attention que les inflexions & les agrémens de la voix fixent uniquement ſur la mélodie? Je parle ſurtout de la muſique que l'on entend au théâtre & dans nos jeux; car, dans pluſieurs de nos cérémonies religieuſes, elle conſerve encore ſon ancien caractère.

» En ce moment, des chants mélodieux frappèrent nos oreilles. On célébroit ce jour-là une fête en l'honneur de Théſée. Des chœurs, compoſés de la plus brillante jeuneſſe d'Athènes, ſe rendoient au temple de ce héros; ils rappeloient ſa victoire ſur le Minotaure, ſon arrivée en cette ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avoit briſé les fers. Après avoir écouté avec attention, je dis à Philotime: je ne ſais ſi c'eſt la poéſie, le chant, la préciſion du rhythme, l'intérêt du ſujet, ou la beauté raviſſante des voix, que j'admire le plus; mais il me ſemble que cette muſique remplit & élève mon ame. C'eſt, reprit vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuſer à remuer nos petites paſſions, elle va réveiller, juſqu'au fond de nos cœurs, les ſentimens les plus honorables à l'homme, les plus utiles à la ſociété, le courage, la reconnoiſſance, le dévouement à la patrie; c'eſt que, de ſon heureux aſſortiment avec la poéſie, le rhythme & tous les moyens dont vous venez de parler, elle reçoit un caractère impoſant de grandeur & de nobleſſe; qu'un tel caractère ne manque jamais ſon effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui ſont faits pour le ſaiſir, qu'il leur donne une plus haute opinion d'eux-mêmes: & voilà ce qui juſtifie la doctrine de Platon. Il deſiroit que les arts, les jeux, les ſpectacles, tous les objets extérieurs, s'il étoit poſſible, nous entouraſſent de leurs tableaux, qui fixeroient ſans ceſſe nos regards ſur la véritable beauté. L'habitude de la contempler deviendroit pour nous une ſorte d'inſtinct, & notre ame ſeroit contrainte de diriger ſes efforts ſuivant l'ordre & l'harmonie qui brillent dans ce divin modèle.

» Ah, que nos artiſtes ſont éloignés d'atteindre à la hauteur de ces idées! Peu ſatisfaits d'avoir anéanti les propriétés affectées aux différentes parties de la muſique, ils violent encore les règles des convenances les plus communes. Déjà la danſe, ſoumiſe à leurs caprices, devient tumultueuſe, impétueuſe, quand elle devroit être grave & décente; déjà on inſère dans les entr'actes de nos tragédies, des fragmens de poéſie & de muſique étrangers à la pièce, & les chœurs ne ſe lient plus à l'action.

» Je ne dis pas que de pareils déſordres ſoient la cauſe de notre corruption; mais ils l'entretiennent & la fortifient. Ceux qui les regardent comme indifférens, ne ſavent pas qu'on maintient la règle autant par les rites & les manières, que par les principes; que les mœurs ont leurs formes comme les lois; que le mépris des formes détruit peu à peu tous les liens qui uniſſent les hommes.

» On doit reprocher encore à la muſique actuelle, cette douce molleſſe, ces ſons enchanteurs qui tranſportent la multitude, & dont l'expreſſion, n'ayant pas d'objet déterminé, eſt toujours interprétée en faveur de la paſſion dominante. Leur unique effet eſt d'énerver de plus en plus une nation où les ames ſans vigueur, ſans caractère, ne ſont diſtinguées que par les différens degrés de leur puſillanimité.

» Mais, dis-je à Philotime, puiſque l'ancienne muſique a de ſi grands avantages, & la moderne de ſi grands agrémens, pourquoi n'a-t on pas eſſayé de les concilier? Je connois un muſicien, nommé *Téléſias*, me répondit-il, qui en forma le projet il y a quelques années. Dans ſa jeuneſſe il s'étoit nourri des beautés ſévères qui règnent dans les ouvrages de Pindare & de quelques autres poètes lyriques. Depuis, entraîné par les productions de Philoxène, de Timothée & des poètes modernes, il voulut rapprocher ces différentes manières. Mais, malgré ſes efforts, il retomboit toujours dans celle de ſes premiers maîtres, & ne retira d'autres fruits de ſes veilles, que de mécontenter les deux partis.

» Non, la muſique ne ſe relevera plus de ſa chute; il faudroit changer nos idées & nous rendre nos vertus. Or, il eſt plus difficile de réformer une

nation que de la police. Nous n'avons plus de mœurs, ajouta-il, nous aurons des plaiſirs. L'ancienne muſique couvenoit aux Athéniens vainqueurs à Marathon ; la nouvelle convient à des Athéniens vaincus à Ægos-Potamos.

» Je n'ai plus qu'une queſtion à vous faire, lui dis-je. Pourquoi apprendre à votre élève un art ſi funeſte ? A quoi ſert-il, en effet ? A quoi il ſert, reprit-il en riant, de hocher aux enfans de tout âge, pour les empêcher de briſer les meubles de la maiſon ; il occupe ceux dont l'oiſiveté ſeroit à craindre dans un gouvernement tel que le nôtre ; il amuſe ceux qui, n'étant redoutables que par l'ennui qu'ils traînent avec eux, ne ſavent à quoi dépenſer leur vie.

» Lyſis apprendra la muſique, parce que, deſtiné à remplir les premières places de la république, il doit ſe mettre en état de donner ſon avis ſur les pièces que l'on préſente au concours, ſoit au théâtre, ſoit aux combats de muſique. Il connoîtra toutes les eſpèces d'harmonie, & n'accordera ſon eſtime qu'à celles qui pourront influer ſur ſes mœurs ; car, malgré ſa dépravation, la muſique peut nous donner encore quelques leçons utiles. Ces procédés pénibles, ces chants de difficile exécution, qu'on ſe contentoit d'admirer autrefois dans nos ſpectacles, & dans leſquels on exerce ſi laborieuſement aujourd'hui les enfans, ne fatigueront jamais mon élève. Je mettrai quelques inſtrumens entre ſes mains, à condition qu'il ne s'y rendra jamais auſſi habile que les maîtres de l'art. Je veux qu'une muſique choiſie rempliſſe agréablement ſes loiſirs, s'il en a ; le délaſſe de ſes travaux, au lieu de les augmenter, & modère ſes paſſions, s'il eſt trop ſenſible. Je veux enfin qu'il ait toujours cette maxime devant les yeux, que la muſique nous appelle au plaiſir, la philoſophie à la vertu ; mais que c'eſt par le plaiſir & par la vertu, que la nature nous invite au bonheur. »

GRECS. (*Hiſtoire de la muſique chez les anciens Grecs.*) L'hiſtoire de tous les arts, chez les peuples anciens, & principalement chez les *Grecs*, ſe confond avec les fables de la mythologie. Il ſeroit difficile de réduire aux faits purement hiſtoriques ce qui regarde l'origine de la muſique *grecque* & les merveilles de ſes premiers temps. Auſſi les ſavans auteurs de l'hiſtoire de la muſique, le père Martini, & après lui le docteur Burney, n'ont-ils fait en général que nous tranſmettre fidèlement ce que les auteurs *grecs* leur ont appris de cette époque primitive, laiſſant preſque toujours au lecteur le ſoin de ſéparer ce qui eſt de l'hiſtoire, de ce qui appartient à la fable. Le ſecond de ces écrivains s'eſt borné le plus ſouvent à éclaircir le premier en l'abrégeant ; c'eſt en l'abrégeant à ſon tour que nous renfermerons dans cet article, comme nous l'avons fait à l'égard des Egyptiens, ce qu'il y a de plus eſſentiel dans ce que les *Grecs* nous ont laiſſé ſur l'hiſtoire d'un art qui exerça chez eux une ſi grande puiſſance.

Parmi les Phéniciens qui vinrent en Grèce avec Cadmus, fils d'Agenor, ſe trouvoit une eſpèce d'hommes nommés *Curètes* ; ils étoient inſtruits dans les arts & les ſciences de Phénicie, & ils les tranſportèrent avec eux. Ces Curètes ſe répandirent en Phrygie, où ils furent nommés *Corybantes* ; en Crète, où on les appela *Dactyli* ; à Rhodes, en Samothrace, &c. L'écriture & la muſique rhythmique furent les principaux arts qu'ils y firent connoître.

Cadmus épouſa, dans la Samothrace, Harmonie, ſœur de Jaſius & de Dardanus ; elle étoit ſi ſavante dans la muſique, que les *Grecs* donnèrent ſon nom à cet art même qui venoit de naître pour eux. Diodore de Sicile, qui a décrit les fêtes de ce mariage de Cadmus & d'Harmonie, dit que les dieux y aſſiſtèrent : Mercure y apporta ſa lyre, Minerve ſa flûte ; Electre, mère de la jeune épouſe, y célébra les myſtères de Cybèle, en danſant au ſon des tambours & des timbales. Apollon joua de la lyre ; les Muſes l'accompagnoient avec des flûtes, &c.

Il étoit difficile qu'on eût conſervé juſqu'au temps de Diodore de Sicile des mémoires exacts de cette cérémonie, & ce détail pourroit bien n'être que celui d'une ſorte de repréſentation dramatique, que les prêtres exécutoient peut-être, à certaines fêtes, en mémoire du mariage d'Harmonie & de Cadmus.

Jupiter naquit à l'époque de cette arrivée des Phéniciens ; ce fut au paſſage des Curètes, compagnons de Cadmus, dans l'île de Crète, qu'ils protégèrent la naiſſance & l'enfance de ce dieu. Ils ne connoiſſoient alors d'autres inſtrumens de muſique que ceux de percuſſion : ces inſtrumens furent donc les ſeuls dont ils purent apprendre aux *Grecs* à faire uſage, & ce fut plutôt du rhythme que de la muſique qu'ils leur donnèrent la première idée. Minerve, Mercure, Apollon, les Muſes, divinités inférieures à Jupiter, inventèrent ou protégèrent enſuite la muſique, & l'uſage de pluſieurs inſtrumens à vent & à cordes. Il y auroit donc dans le paſſage de Diodore de Sicile un véritable anachroniſme, ſi on le regardoit comme le récit d'un fait, & non comme la deſcription d'un ſpectacle.

Minerve inventa la flûte à pluſieurs trous, qui parut bien plus ingénieuſe que la flûte de Pan, compoſée de pluſieurs tuyaux de différente grandeur. Hygin rapporte que, s'eſſayant un jour à jouer de cet inſtrument qu'elle avoit inventé, elle s'apperçut que Junon & Vénus rioient & ſe moquoient d'elle. Elle ſe regarda dans une fontaine, & reconnoiſſant la cauſe de ces ris dans la grimace qu'elle faiſoit en s'enflant les joues pour tirer du ſon de ſa flûte, elle la jeta dans la fontaine, & ne voulut plus jouer que de la lyre.

Le Mercure des *Grecs* étoit-il le même que le Mercure égyptien ? On ſait la multitude d'emplois dont l'avoit pour ainſi dire ſurchargé la *Grèce*, & dont Lucien s'eſt ſi plaiſamment moqué. Mais parmi les arts qu'il avoit inventés ou perfectionnés, on

Digitized by Google

comptoit la muſique; & la lyre à ſept cordes étoit regardée comme une de ſes inventions. Nous avons vu dans l'article *Egyptiens*, que celle qui fut inventée par le Mercure d'Egypte n'avoit que trois cordes; cette différence ſuffit-elle pour en établir une entre ces deux Mercure? C'eſt ce qu'au fond il importe fort peu d'examiner; mais on ſait que les *Grecs*, lorſqu'ils déifioient quelqu'un de leurs héros, recouroient ordinairement à la théogonie égyptienne, d'où ils empruntoient un nom pour leur nouveau dieu; & dans la ſuite on attribuoit ſouvent à celui-ci les actions du dieu dont il portoit le nom.

Apollon eſt encore un de ces dieux dont l'origine paroît égyptienne; mais de toutes les qualités qu'on lui attribue, ne conſidérons ici que ſes qualités muſicales. On ſait que Pan prétendit, avec ſa flûte à tuyaux, le diſputer à la lyre d'Apollon. Midas fut choiſi pour juge: il décida en faveur de Pan, & deux oreilles d'ânes furent le prix de cette belle déciſion: on reconnoît dans cette fiction la vengeance de quelque poète mépriſé par l'imbécile roi de Phrygie.

Marſyas, autre joueur de flûte, vaincu par Apollon, n'en fut pas quitte à ſi bon marché que Pan & ſon admirateur: le dieu, défié trois fois par ce flûteur, qui ne vouloit pas avouer ſa défaite, l'écorcha tout vivant. Cette cruauté eſt une tache dans l'hiſtoire du dieu des beaux-arts. Diodore prétend qu'il en eut un tel repentir, qu'il briſa les cordes de ſa lyre, ce qui retarda, dit-il, pendant quelque temps les progrès de ce bel inſtrument.

Malgré tous les monumens anciens qui repréſentent le ſupplice de Marſyas, & le témoignage des auteurs qui l'atteſtent, un écrivain moderne (*Fortunio Liceti. Hierog. cap.* 109) l'a regardé comme purement allégorique, & en a donné l'explication ſuivante. Avant l'invention de la lyre, la flûte étoit regardée comme le premier des inſtrumens, & enrichiſſoit tous les muſiciens qui ſavoient en jouer. La lyre, dès qu'elle ſe fit entendre, la mit dans un tel diſcrédit, que les joueurs de flûte furent tous ruinés. C'eſt ce qui fit dire qu'Apollon avoit enlevé la peau de Marſyas, le meilleur flûteur de ſon temps; ce qui paroît d'autant mieux imaginé, que la monnoie, ſelon Pollux, étoit alors de cuir. Cette punition, dit M. Burney, a ſouvent été infligée, dans nos temps modernes, à l'infériorité non-ſeulement par des talens ſupérieurs, mais auſſi par la mode.

La victoire qu'Apollon remporta ſur le ſerpent Python lui fit donner le nom de *Pythien*, & celui de *Pythie* à la prêtreſſe de Delphes, qui rendoit ſes oracles. Elle les prononçoit d'abord en vers & même en muſique. Lucain dit:

Sive canes fatum, ſeu quod jubet ille canendo
Fit fatum.

& ſelon Plutarque, la voix de la prêtreſſe étoit accompagnée du ſon de la flûte. A cette Pythie on joignit dans la ſuite ciuq grands prêtres pour les ſacrifices, un grand nombre de prêtres inférieurs, de muſiciens, de joueurs d'inſtrumens, & des chœurs de jeunes gens des deux ſexes, qui danſoient & chantoient, aux fêtes d'Apollon, au ſon des flûtes & des lyres.

Les Muſes n'étoient, dans l'origine, qu'une troupe de chanteuſes & de muſiciennes au ſervice d'Oſiris ou du grand Bacchus égyptien, ſous la direction de ſon fils Orus: les *Grecs* en firent des filles de Jupiter & de Mnémoſyne. Si d'autres prétendent que les Muſes étoient filles de Piérus, roi de Thrace, c'eſt que les muſiciennes d'Oſiris avoient d'abord été célèbres dans la Thrace ſous le nom de Muſes, & les filles de ce Piérus, qui les imitoient par leurs talens, devinrent célèbres ſous le même nom.

On connoît les divers attributs de ces ſuivantes d'Apollon. Parmi les peintures antiques d'Herculanum, on a diſtingué celles qui les repréſentent conformément aux idées reçues, à quelques légères différences près. Mais il exiſte une épigramme de Callimaque, qui établit une autre diſtribution de leurs emplois. La voici, traduite en latin par Natalis Comes:

CALLIOPE *reperit ſapientes provida cantus*
Heroum. CLIO *cytharam clariſſima. Vocem*
Mimorum EUTERPE, *tragicis lætata querelis*
MELPOMENE *dulcem mortalibus addidit ipſa*
Barbiton. Et ſuavis tibi tradita tibia fertur,
TERPSICHORE. *Divumque* ERATO *mox protulit hymnos.*
Harmoniam cunctiſque POLYMNIA *cantibus addit.*
EURANIE *cœli motus atque aſtra notavit.*
Comica vita tibi eſt moreſque, THALIA, *reperti.*

Dans cette épigramme, Calliope conſerve les chants épiques; Uranie, la ſcience des aſtres; Thalie, le théâtre comique: mais Clio, muſe de l'hiſtoire, n'a plus pour inſtrument que la cythare; Euterpe, toujours peinte avec la flûte, préſide à la tragédie; Melpomène, à qui elle étoit attribuée, a fait préſent aux mortels du *Barbyton* ou de la lyre; Terpſichore quitte cet inſtrument, dont elle accompagnoit la danſe, pour prendre la flûte; Erato a inventé les hymnes, au lieu de préſider aux poéſies amoureuſes; & Polymnie, qui, ſelon les poètes, avoit l'emploi donné ici à Erato, ou qui, ſelon la peinture d'Herculanum, étoit la muſe de la Fable, n'a ici d'autre fonction que de donner à tous les chants de l'harmonie, c'eſt-à-dire, de la douceur & de la grâce.

Bacchus a joué un rôle trop important dans la mythologie muſicale pour n'en pas faire ici mention. Ce fut lui, ſelon Diodore de Sicile, qui établit le premier des repréſentations théâtrales & des écoles de muſique, où ceux qui ſe diſtinguoient par leurs talens pour cet art étoient diſpenſés de toutes fonctions

tions militaires. C'eſt pour cela, dit cet auteur, que les muſiciens raſſemblés en compagnies ont ſouvent joui, depuis, d'un grand nombre de priviléges. Ce qui paroît certain, c'eſt que les dithyrambes, qui furent l'origine des repréſentations dramatiques, étoient auſſi anciens que le culte de Bacchus; & l'on ne peut guère douter que les cérémonies de ſes myſtères n'aient été la ſource de la pompe & des illuſions du théâtre. Auſſi ceux qui, dans Rome & dans Athènes, paroiſſoient ſur la ſcène en chantant, danſant, ou récitant des vers pour l'amuſement du peuple, étoient-ils appelés *ſerviteurs de Bacchus*.

Pauſanias parle d'une place d'Athènes, conſacrée à Bacchus le *chanteur*, ainſi nommé, dit-il, pour la même raiſon qui faiſoit nommer Apollon le *chef & le conducteur des Muſes*. On en peut conclure que Bacchus étoit regardé par les Athéniens, non-ſeulement comme le dieu du vin, mais comme celui du chant. En effet, dans toutes les orgies, proceſſions, triomphes & ſolemnités inſtituées par les Anciens en l'honneur de ce dieu, la muſique jouoit toujours un grand rôle. Cela eſt prouvé par des ſculptures antiques, où l'on voit des muſiciens & des muſiciennes qui chantent autour de lui, ou qui jouent de la lyre & de la flûte; & des Faunes & des Satyres qui l'accompagnent avec des tambourins, des cymbales ou crotales & des cors.

Si nous paſſons des divinités du premier ordre aux dieux terreſtres ou au demi-dieux, Pan ſemble mériter la première place parmi ceux qui influèrent ſur les progrès de la muſique; il n'eſt même dans cette claſſe inférieure que ſuivant la mythologie des *Grecs*. Les Egyptiens l'avoient mis au rang de leurs *grands dieux*; mais c'eſt aux opinions *grecques* que nous devons nous conformer ici.

Pan fut l'inventeur de la flûte, *fiſtula*, que les *Grecs* nommèrent *ſyrinx*; & l'on ſait la jolie fable à laquelle cette invention a donné lieu. Syrinx eſt une nymphe qui fuit les pourſuites du dieu Pan. Elle ſe ſauve aux bords du Ladon; elle implore les nymphes du fleuve. Pan croit l'atteindre; mais il n'embraſſe que des roſeaux. Sous cette forme nouvelle, Syrinx, agitée par les vents, rend quelques ſons harmonieux; & le dieu, charmé de cette mélodie, forme avec des roſeaux l'inſtrument auquel il donne le nom de cette nymphe cruelle.

Lucien repréſente Pan comme le miniſtre, le compagnon, le conſeiller de Bacchus. Il étoit tour à tour berger, muſicien, danſeur chaſſeur & guerrier. C'étoit lui qui dirigeoit les Bacchanales; mais ſurtout il jouoit ſi parfaitement de la flûte, que Bacchus n'étoit jamais heureux ſans lui.

Après le dieu Pan viennent les Satyres, dont les plus anciens, ſelon Pauſanias, étoient appelés *Silènes*, à cauſe de Silène, gouverneur de Bacchus. Silène étoit ſi bon muſicien, qu'il inventa pluſieurs inſtrumens de muſique. Il eut même, comme Marſyas, le courage de défier Apollon; mais il eut au moins le bonheur de ſortir du combat ſans y laiſſer ſa peau.

Les Syrènes, ces chanteuſes célèbres des côtes de Sicile, furent auſſi miſes au rang des demi-déeſſes; elles étoient trois, Parthenope, Ligée & Leucoſie. Hygin place leur naiſſance après l'enlèvement de Proſerpine: Ovide les dit filles d'Acheloüs, & de l'une des Muſes. Selon les uns, elles étoient moitié femmes, moitié poiſſons; ſelon d'autres, moitié femmes & moitié oiſeaux. D'anciens monumens qui ſubſiſtent encore, les repréſentent ſous ces deux formes. Pauſanias dit que les Syrènes, par le conſeil de Junon, défièrent les Muſes aux combats du chant, & que les Muſes les ayant vaincues, arrachèrent les plumes d'or de leurs ailes, & s'en firent des couronnes dont elles ornèrent leurs têtes.

Les Argonautes ne purent ſe ſouſtraire à l'enchantement de leurs voix, qu'en écoutant les chants d'Orphée. On connoît le moyen qu'employa, pour s'en garantir, Ulyſſe, qui n'avoit pas ſur ſon vaiſſeau un chanteur auſſi habile. Selon Bochart, le nom de Syrène étoit phénicien & ſignifioit *chanteuſe*. Il eſt probable qu'il y eut anciennement ſur la côte de Sicile des chanteuſes célèbres, mais de mœurs corrompues, qui donnèrent lieu à cette fable par leur talent pour ſéduire les voyageurs. La victoire des Muſes ſur ces dangereuſes corruptrices eſt encore une de ces fictions ingénieuſes de l'imagination des *Grecs*. Si les Muſes ont conſervé quelque pouvoir ſur les eſprits modernes, on peut dire que les Syrènes ſont bien loin d'avoir perdu leur influence. Chaque âge a ſes Syrènes, chaque Syrène ſes ſectateurs; & lorſque la beauté & les talens ſe réuniſſent en elles, on n'a pas trop, pour leur échapper, de tout le ſecours des Muſes.

Voilà quel fut l'état de la muſique en Grèce, ſous le gouvernement des dieux & des demi-dieux, c'eſt-à-dire, dans ces temps d'innocence & de ſimplicité, où tous ceux qui avoient inventé & enſeigné aux hommes quelques arts néceſſaires à la vie, étoient déifiés après leur mort, & regardés comme les protecteurs des arts qu'ils avoient inventés. Voyons maintenant ce qu'elle fut dans les ſiècles nommés *héroïques*; mais comme il ſeroit difficile de dire quelque choſe de certain ſur la muſique de ces temps reculés, bornons-nous à parler des muſiciens célèbres dont les noms ſe ſont conſervés, & ſurtout dégageons leur hiſtoire de ce qu'elle a d'allégorique & de fabuleux.

Tous ces premiers muſiciens, Amphion, Chiron, Orphée, Linus, furent en même temps les premiers poètes & les véritables inſtituteurs du genre humain. Il ſeroit inutile de pouſſer plus loin cette énumération, & de copier les laborieuſes compilations de Fabricius & de M. Burette: une notice abrégée de ce qu'il y a de moins incertain ſur ces héros conſacrés par tant de ſiècles, ſuffira pour donner une idée de ce que fut la muſique entre leurs mains.

Amphion, frère jumeau de Zethus, eſt le plus ancien & même le ſeul muſicien thébain dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire de l'art; mais ſa réputation paroît fondée ſur des baſes aſſez fragiles. Il avoit détrôné Laïus, père du malheureux Œdipe; & Homère dit ſimplement que, pour aſſurer ſur ſa tête la couronne qu'il avoit uſurpée, il entoura d'une muraille la ville de Thèbes, & qu'il la fortifia de ſept portes & de fortes tours. Il ne dit pas un mot du pouvoir miraculeux de la muſique d'Amphion, ni du talent qu'on lui attribue de bâtir des murs au ſon de ſa lyre. Pauſanias penſe qu'il n'avoit acquis ſa réputation muſicale, que par ſon alliance avec la famille de Tantale, dont il avoit épouſé la fille Niobé. Pline eſt du même ſentiment; ils diſent tous les deux qu'Amphion apprit la muſique en Lydie, & que l'ayant apportée en Grèce, il paſſa pour l'inventeur du mode lydien.

Chiron, que Plutarque appelle le ſage Centaure, paſſa pour être le fils de Saturne & de Philyre, & naquit en Theſſalie parmi les centaures, c'eſt-à-dire, parmi les premiers *Grecs* qui eurent l'adreſſe de monter & de dompter les chevaux. Il fut regardé comme l'inventeur de la médecine, de la botanique & de la chirurgie. Il habitoit au pied du mont Pelion, dans une caverne que ſa ſageſſe & ſa ſcience rendirent l'école la plus fameuſe & la plus fréquentée de la Grèce. Xénophon donne une liſte nombreuſe des héros qui furent ſes diſciples. Plutarque y ajoute Hercule, qui apprit, dit-il, à l'école de Chiron la muſique, la médecine & la juſtice. Diodore de Sicile, comme nous l'allons voir, attribue cette gloire à Linus: à qui que ce ſoit des deux qu'elle appartienne, on en peut toujours conclure que les anciens auteurs s'accordent à reconnoître dans la muſique une qualité néceſſaire à leurs héros. *Nec fides didicit, nec natare*; il ne ſait ni nager, ni jouer de la lyre, étoit, dans l'antiquité, un reproche pour tout homme au-deſſus de la claſſe du peuple.

Mais de tous les élèves du Centaure, aucun ne lui fit plus d'honneur qu'Achille. Apollodore dit que l'étude de la muſique occupoit une part conſidérable du temps qu'il accordoit à ſon pupille, & qu'il l'employoit comme un moyen de l'exciter aux grandes actions, & de réprimer l'impétuoſité de ſon caractère. Un des reſtes les plus précieux de l'ancienne peinture eſt le portrait de Chiron, tiré d'Herculanum, & dans lequel il eſt repréſenté enſeignant au jeune Achille à jouer de la lyre.

Linus & Orphée paroiſſent avoir été, après Chiron, les premiers poètes & muſiciens de la Grèce; mais il eſt difficile de décider lequel fut le maître de l'autre. Si l'on invoque le témoignage des anciens auteurs, qui peut ſeul en effet décider la queſtion, le plus grand nombre dépoſe en faveur de Linus. Diodore de Sicile, entr'autres, dit poſitivement que Cadmus enſeigna aux *Grecs* l'uſage des lettres, & que Linus inventa le premier les vers & la muſique. Il dit ailleurs qu'il ajouta la corde *lichanos* à la lyre de Mercure, & il lui attribue l'invention du rhythme & de la mélodie. La plupart des Anciens lui donnent pour élève Hercule, & quelques-uns ſeulement Orphée. Il ſe trouva fort mal d'avoir voulu faire d'Hercule un muſicien. Il lui trouva tant d'obſtination & une tête ſi dure, qu'il s'impatienta au point de le frapper. Le jeune héros, tranſporté de colère, ſaiſit à l'inſtant la lyre de ſon maître, & lui fit ſauter la cervelle d'un coup de ſon propre inſtrument.

Soit qu'Orphée ait vécu quelque temps avant ou après Linus, ſon nom eſt un des plus illuſtres de toute l'ancienne Grèce. Sa réputation étoit déjà établie dès le temps de l'expédition des Argonautes. Il fut lui-même du nombre de ces aventuriers. Apollonius de Rhodes dit que, non ſeulement il excitoit ſes camarades à ramer, par le ſon de ſa lyre, mais même, comme nous l'avons dit plus haut, qu'il avoit vaincu & réduit au ſilence les Syrènes par la ſupériorité de ſes chants.

Au travers de toutes les fables dont Orphée a été le ſujet, on diſtingue qu'il voyagea en Egypte; qu'il s'y inſtruiſit dans les myſtères de la religion, de la théologie & de la poéſie; & que, le premier des *Grecs*, il les rapporta dans ſa patrie. Il joignit, ſelon l'uſage de ces anciens temps, la muſique aux ſciences les plus ſublimes. Il préféra la lyre à tous les autres inſtrumens, & ceux qui vinrent après lui ſe contentèrent de l'imiter. Pour lui, ſelon Plutarque, il n'avoit imité perſonne; car, avant lui, on ne connoiſſoit d'autre muſique que quelques airs de flûte.

Quelques auteurs l'ont regardé comme l'inventeur de cette eſpèce de magie appelée *évocation des mânes*; &, en effet, les hymnes qu'on lui attribue, ſont en grande partie des eſpèces d'enchantemens & de conjurations. Après la mort de ſa femme Eurydice, il ſe retira dans la Theſprotie, où un ancien oracle étoit conſulté répondre à ceux qui évoquoient les morts. Là, il imagina voir ſa chère Eurydice; il ſe flatta qu'elle le ſuivoit; mais, après quelques pas, ayant regardé derrière lui, & ne la voyant plus, il fut ſi affligé qu'il mourut bientôt de douleur. C'eſt à ce ſimple récit que Pauſanias réduit toute cette fable ſi touchante; mais perſonne ne ſe ſouvient du récit de Pauſanias, & tout le monde connoît les merveilles de la lyre d'Orphée, ſon pouvoir ſur Cerbère, ſur les Furies, ſur les dieux du Tartare, & la puiſſance qu'elle eut de rendre à Eurydice une vie qu'un ſeul regard lui fit reperdre pour toujours.

Au reſte, cette lyre mère puiſſante qui triomphoit des Enfers, qui attendriſſoit les tigres, les lions, & qui entraînoit même les arbres & les rochers, n'étoit qu'un inſtrument a ſept cordes: le premier Mercure ne lui en avoit donné que quatre; on y en avoit depuis ajouté deux; & ce fut Orphée qui, par

l'addition de la ſeptième, compléta le ſecond tétracorde :

Oëloquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum.
VIRG.

Il faut donc attribuer ces miraculeux effets à la nouveauté de l'art, à la beauté des vers, ou du moins des penſées, & à l'extrême ſenſibilité des peuples, plutôt qu'aux talens de l'artiſte & à la perfection de l'inſtrument. (Voyez *Effets.*)

La mort d'Orphée fut auſſi funeſte que celle de Linus. De toutes les manières dont on l'a racontée, celle-ci paroît la plus vraiſemblable. Les femmes de Thrace, furieuſes d'être abandonnées de leurs époux, qui s'étoient faits diſciples d'Orphée, ſe cachèrent dans les bois pour aſſouvir leur vengeance: La crainte les empêcha quelque temps d'accomplir leur deſſein; elles parvinrent enfin à s'étourdir, en buvant avec excès, & conſommèrent leur crime. Plutarque dit que, de ſon temps, les Thraces reprochoient encore à leurs femmes la barbarie de cette action.

Après que le malheureux Orphée eut été ainſi maſſacré, ſa lyre tomba, dit-on, dans le fleuve de l'Hèbre: la mer la porta juſqu'à Lesbos, où elle fut dépoſée dans le temple d'Apollon. Lucien dit que Néanthus, fils du tyran Pythacus, l'acheta longtemps après des prêtres du temple, imaginant qu'il lui ſuffiroit de toucher cet inſtrument pour attirer ſur ſes pas les arbres & les rochers; mais il ne fit qu'irriter les chiens du voiſinage, qui fondirent ſur lui & le mirent en pièces: ce fut la ſeule conformité qu'il put avoir avec Orphée.

Après l'expédition des Argonautes, à laquelle Orphée eut part dans ſa jeuneſſe, la première époque importante de l'hiſtoire grecque eſt le ſiége de Troye. Homère, qui floriſſoit environ trois ſiècles après cette guerre, le premier poète & le ſeul hiſtorien qui nous reſte de ces temps reculés, a conſervé dans ſes poèmes le nom de pluſieurs muſiciens, les ſeuls qui rempliſſent, dans l'hiſtoire de la muſique *grecque*, le long eſpace du temps d'Orphée juſqu'à celui de la célébration des jeux olympiques.

Les inſtrumens dont parle Homère, dans l'Iliade & dans l'Odyſſée, ſont la lyre, la flûte & la *ſyrinx*, ou flûte de Pan. La lyre n'y eſt nommée que φορμιγξ, *Phorminx*, κιθαρα, *Cithara*, χελυς, *Chelys*. Ariſtophane eſt le plus ancien poète *grec* qui déſigne cet inſtrument par le mot *Lyra* (λυρα). Tous ces inſtrumens étoient dès-lors employés dans les cérémonies religieuſes & dans les ſacrifices. Homère y ajoute la trompette pour muſique militaire; mais on croit que cet inſtrument, devenu commun de ſon temps, étoit inconnu aux *Grecs* pendant le ſiége de Troye.

Parmi les banquets & les fêtes publiques qu'Homère ſe plaît ſi ſouvent à décrire, il n'y en a point où il n'ait placé la muſique & la poéſie; car, de ſon temps, ces deux arts étoient inſéparables. Auſſi donne-t-il toujours aux poètes le nom de *Chanteur* (αοιδος), & celui de *Chant* aux poèmes. Il parle ſouvent de la muſique dans l'uſage de la vie privée. Chez lui, Achille & Pâris ſont repréſentés jouant de la lyre, mais chacun ſelon ſon caractère; l'un pour ſe conſoler d'un affront dont il ſe venge par ſon repos, devenu ſi fatal aux *Grecs*; l'autre, pour oublier ſa honte, après avoir fui dans le combat. Achille célèbre les exploits des héros; Pâris ne peut chanter que les plaiſirs des amans.

Quant aux poètes-muſiciens dont on trouve les noms dans ſes ouvrages, le plus ancien eſt *Tireſias*, célebre dans l'hiſtoire grecque par ſa cécité, & par le don de prophétie, qui le dédommageoit de la perte de ſes yeux. Il uniſſoit, ſuivant l'uſage antique, la muſique, la poéſie, la prophétie & le ſacerdoce. C'eſt lui qu'Ulyſſe conſulte, par ordre de Circé, pour évoquer les ombres.

Thamyris eſt appelé par Homère *Citharиſta*, &c. (κιθαριστης), c'eſt-à-dire, qu'il chantoit au ſon de la lyre. Plutarque dit, dans ſon dialogue ſur la muſique, qu'il étoit né en Thrace, la patrie d'Orphée, & qu'il avoit la voix la plus douce & la plus ſonore de tous les poètes de ſon temps. On diſoit qu'il avoit oſé provoquer les Muſes aux combats de la poéſie & du chant, & qu'elles avoient puni ſon audace en le rendant aveugle, en lui faiſant perdre la voix, & même le talent de jouer de la lyre. Homère, avec ſon art ordinaire, ſa fit, pour raconter ce trait, le moment où, dans l'énumération des vaiſſeaux grecs, il nomme la ville de Dorion, auprès de laquelle on diſoit que ce combat avoit eu lieu. (Voyez *Iliad.*, liv. II, v. 594.)

Selon Diodore de Sicile, Thamyris avoit appris la muſique à l'école de Linus; &, ſi l'on en croit Suidas, il paſſe généralement pour le huitième des poètes épiques qui précédèrent Homère. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du mode dorien; mais ce mode paroît avoir été connu avant lui, & avoir été apporté en Grèce par les Egyptiens, qui s'emparèrent de cette partie du pays qu'on appeloit Dorie.

En parlant de Demodocus, Homère a pris occaſion d'élever, pour ainſi dire, le caractère de poète & de chanteur au ſommet de la gloire humaine. (*Odyſſée*, liv. VIII) On a penſé qu'Homère s'étoit repréſenté lui-même dans ce perſonnage. On doit au moins remarquer la complaiſance particulière avec laquelle il en parle, & la manière avantageuſe dont il le place à la cour d'Alcinoüs. Il le nomme le héros Demodocus; il le fait aſſeoir ſur un trône brillant, & annoncer par un héraut qui marche devant lui; il lui donne une table particulière, & une large coupe; enfin, tout ce huitième livre eſt plein des éloges de Demodocus, & des honneurs qu'on lui rend. Il peint ce chantre aveugle comme Tireſias & Thamyris, & comme il l'étoit lui-même. Ce rapport entre trois ou quatre poètes célèbres eſt d'une ſingularité remarquable: il n'a pas échappé à Milton, qui fut aveugle

comme eux, & qui rend encore cette ſingularité plus frappante.

Le dernier muſicien célébré par Homère eſt Phémius. C'étoit, ſelon Euſtathe, un poète de ſes amis, & qui avoit été ſon maître : il l'immortaliſa en le plaçant dans ſon Odyſſée. Il lui donne un talent admirable, & un caractère plein de nobleſſe. On peut en général, comme Pope l'a remarqué, ſe figurer quel genre de poètes & de muſiciens Homère avoit vus de ſon temps, par les deſcriptions qu'il a laiſſées de Demodocus & de Phémius : on voit auſſi que le talent de la poéſie & du chant étoit alors regardé comme une inſpiration immédiate des dieux, & que les poètes chantoient en *impromptu*, ſoit ſur un ſujet donné, ſoit ſur une matière de leur choix. Il ne paroît, dans aucun endroit de ſes poèmes, que les poètes dont il parle chantaſſent des vers écrits ou compoſés d'avance. On a donc eu raiſon de croire que l'emploi des premiers poètes & muſiciens de la Grèce reſſembloit beaucoup à celui des Bardes chez les Celtes, & des Scaldes chez les Scandinaves. Ils alloient chantant leurs ouvrages dans les grandes villes, dans les palais des princes, où ils étoient traités avec beaucoup de reſpect, & regardés comme des hommes inſpirés.

Hyagnis & Olympus étoient encore deux muſiciens célèbres qui vécurent avant Homère. Le premier, né dans la capitale de la Phrygie, floriſſoit, ſelon les marbres d'Oxford, 1506 ans avant J. C. Il inventa la flûte phrygienne & le mode phrygien ; les airs ou *nomes* qu'on chantoit à la Mère des dieux, à Bacchus, à Pan, & à d'autres divinités de ce pays, étoient auſſi de ſa compoſition. Le ſecond eſt ſouvent nommé avec reſpect par les plus grands écrivains de la Grèce, & par les meilleurs juges en muſique.

Il y eut dans l'antiquité deux grands muſiciens qui portèrent le nom d'Olympus. Le plus ancien fut le plus célèbre ; il étoit de Myſie, & fut diſciple de Marſyas. Il ajouta beaucoup aux connoiſſances muſicales de ſon temps, par l'invention de l'ancien genre enharmonique. Platon, Ariſtote & Plutarque célèbrent ſon talent muſical & poétique, & diſent que pluſieurs de ſes airs ſubſiſtoient encore de leur temps. M. Burney remarque, avec raiſon, que la religion peut ſeule donner de la permanence à la muſique. En effet, les airs d'Olympus, que l'on chantoit dans les temples du temps de Plutarque, n'étoient pas alors plus anciens que les *chants* ou le *plain-chant* de quelques hymnes de l'Egliſe ne le ſont pour nous.

Platon dit que la muſique d'Olympus étoit particuliérement propre à affecter & à animer ceux qui l'écoutoient : Ariſtote, qu'elle rempliſſoit l'ame d'enthouſiaſme : Plutarque, qu'elle ſurpaſſoit en ſimplicité & en effets toute muſique alors connue. Selon ce dernier, Olympus étoit l'auteur de cet *air des chars* qui tranſporta tellement Alexandre, lorſqu'il l'entendit chanter par Antigénide, qu'il ſe ſaiſit de ſes armes. A ſon talent pour la muſique, il joignoit celui de la poéſie. Il compoſa des élégies & d'autres vers plaintifs qu'on chantoit au ſon de la flûte ; & les chants de ces poèmes étoient ſi célèbres dans l'antiquité, par leur expreſſion plaintive & pathétique, qu'Ariſtophane, au commencement de ſa comédie des *Chevaliers*, où il introduit les deux généraux, Démoſthènes & Nicias traveſtis en valets, & ſe plaignant de leur maître, leur fait dire : « Pleurons, & plaignons-nous comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympus. »

Thaletas de Crète eſt le premier poète-muſicien connu après Héſiode & Homère : il étoit de plus philoſophe & politique, au point que Lycurgue alla le chercher en Crète, pour s'aider de ſes conſeils dans l'établiſſement de ſon nouveau gouvernement. Ses odes, dit Plutarque, étoient autant d'exhortations à l'obéiſſance & à la concorde, auxquelles il donnoit une nouvelle force par la douceur de ſa voix & de ſes chants. Platon, Porphyre, Athénée, & le ſcholiaſte de Pindare, parlent auſſi de ſes talens, & citent pluſieurs airs qu'il avoit compoſés.

Il y eut un autre Thaletas, auſſi de Crète, qui floriſſoit long-temps après l'ami de Lycurgue. Plutarque le fait contemporain de Solon : c'eſt lui qui paſſoit pour avoir délivré les Lacédémoniens de la peſte, par la douceur de ſa lyre.

Archiloque fut regardé comme l'inventeur de la mélodie dramatique, ou du chant appliqué à la déclamation. Selon Plutarque, il adaptoit de deux manières différentes la muſique à ſes vers iambes. Il en récitoit quelques-uns avec un accompagnement qui ſuccédoit au chant, & il en chantoit d'autres au ſon des inſtrumens, qui ſuivoient ſervilement les mêmes notes que la voix : c'eſt cette méthode que les poètes tragiques adoptèrent dans la ſuite. Si l'on en croit le même Plutarque, il n'y a point de poètes dans l'antiquité qui aient autant contribué qu'Archiloque aux progrès de la poéſie & de la muſique. Hérodote le fait contemporain de Candaule & de Gygès, roi de Lydie, 724 ans avant J. C. ; mais des chronologiſtes modernes le font vivre beaucoup plus tard (1). Il étoit né à Paros, l'une des Cyclades. Son père étoit d'une naiſſance très-diſtinguée, mais il n'avoit épouſé qu'une eſclave.

Ce n'eſt pas ici le lieu de raſſembler les événemens aſſez bizarres de la vie d'Archiloque ; ne le conſidérons que relativement à la muſique. Plutarque lui attribue la *Rhythmopée* des iambes trimètres, la tranſition ſubite d'un rhythme à un autre rhythme d'un genre différent, & la manière d'accompagner ſur la lyre ces meſures irrégulières, &c. Sans entrer dans une explication minutieuſe de ces inventions, il ſuffira de dire que la mélodie, étant alors rigoureuſement conduite par la meſure du vers, de nouveaux nombres en poéſie devoient engendrer de

(1) Blair 686 ; Prieſtley 660 ans avant J. C.

nouveaux airs en muſique. Le vers héroïque, ou hexamètre, paroît avoir été ſeul en uſage parmi les plus anciens poètes & muſiciens; ils ne connoiſſoient pas la tranſition d'un rhythme à l'autre, qu'exigeoit la poéſie lyrique. Si donc Archiloque fut le premier inventeur de ce mélange, on pouvoit avec raiſon lui donner le titre d'inventeur de la poéſie lyrique, qui devint après lui une eſpèce de verſification abſolument diſtincte de l'héroïque.

Ce poète-muſicien eſt mis généralement au nombre des premiers vainqueurs des jeux pythiques. Sa *rage* (1) ſatyrique ne le poſſédoit pas toujours; & ſon génie, devenu plus tranquille, lui dictoit quelquefois des hymnes en l'honneur des dieux & des héros. Il en compoſa un particulièrement pour Hercule, qui lui attira les applaudiſſemens de toute la Grèce. Il le chanta dans une aſſemblée très-nombreuſe, aux jeux olympiques: il reçut des juges la couronne conſacrée au vrai mérite poétique. Cet hymne ou cette ode fut chantée dans la ſuite pour tous les vainqueurs de ces jeux, qui n'avoient point trouvé de poètes capables de célébrer leur victoire.

Tyrtée, général athénien, & muſicien, eſt célèbre dans toute l'antiquité par la compoſition & l'exécution de ſes airs & de ſes chants militaires. Les Lacédémoniens, malgré l'auſtérité de leurs mœurs, reconnoiſſoient ſi bien le pouvoir de la muſique, & ſon influence ſur le courage, qu'ils appelèrent Tyrtée à leur ſecours; & l'ancien ſcholiaſte d'Horace dit qu'ils dûrent la victoire aux ſons belliqueux d'une flûte militaire, ou d'un clairon qu'il avoit inventé, & dont il jouoit à la tête de l'armée. Ils lui donnèrent pour récompenſe les droits de citoyen: ſes airs ſe conſervèrent parmi les troupes, & l'on continua de les jouer & de les chanter juſqu'aux derniers momens de la république. C'eſt de lui qu'étoit cette chanſon célèbre que chantoient en danſant, à certains jours de fêtes, trois chœurs, l'un de vieillards, l'autre d'hommes faits, & le troiſième d'enfans; & qu'Amyot rend ainſi, avec plus de naïveté que d'exactitude:

1. Nous avons été jadis
   Jeunes, vaillans & hardis.
2. Nous le ſommes maintenant,
   A l'épreuve à tout venant.
3. Et nous, un jour le ſerons,
   Qui tous vous ſurpaſſerons.

Tous les anciens auteurs qui ont parlé de l'état progreſſif de la muſique en Grèce, célèbrent unanimement les talens de Terpandre; mais ils ne s'accordent ni ſur le temps ni ſur le lieu de ſa naiſſance. Suivant les marbres d'Oxford, il vivoit environ 671 ans avant J. C. Pluſieurs Anciens lui ont attribué l'addition de trois cordes à celles de la lyre, qui n'étoient avant lui qu'au nombre de quatre. Si les ſept cordes étoient déjà connues de ſon temps dans les autres parties de la Grèce, il ſemble au moins que Terpandre fut le premier qui s'en ſervit à Lacédémone. Le peuple s'offenſa de cette innovation. La diſcipline des Spartiates les avoit privés de tous les ſentimens naturels, & les avoit ſoumis à des habitudes fixes que l'on ne pouvoit combattre impunément; ſoit que Terpandre dérangeât les principes ſur leſquels ils s'étoient réglés juſqu'alors, ſoit qu'il voulût leur en propoſer de nouveaux, les nouvelles cordes, ou les nouveaux chants, ou les nouveaux rhythmes ſur les anciennes cordes, dûrent être également inſupportables à un auditoire lacédémonien, & l'une ou l'autre de ces trois innovations dut paroître une offenſe publique. Plutarque nous apprend qu'il fut mis à l'amende par les Ephores, pour prix de ſon invention. Le même auteur dit pourtant, dans ſon dialogue ſur la muſique, que Terpandre appaiſa une ſédition parmi ce même peuple, par les ſons perſuaſifs de ſa voix & de ſa lyre. Le ſeul moyen d'accorder ces deux paſſages, qui ſemblent contradictoires, c'eſt de ſuppoſer qu'il avoit, par degrés, perfectionné le goût public, ou dégradé le ſien.

Terpandre ne ſe rendit pas moins illuſtre par ſon talent pour jouer de la flûte & de la lyre ou cithare, que par ſes compoſitions. Cela paroît par les marbres d'Oxford, par un paſſage d'Athénée, où l'on voit qu'il obtint le premier prix dans les combats de muſique, aux jeux *Carniens*, inſtitués à Sparte pour détourner la colère d'Apollon, excitée par la mort de Carnus, l'un de ſes prêtres, que les Doriens avoient maſſacré; enfin, par le témoignage de Plutarque, qui dit qu'il n'eſt pas beſoin d'autre preuve de l'excellence de Terpandre dans l'art de jouer de la lyre, que celle qui étoit conſignée ſur les regiſtres des jeux pythiques. On y voyoit qu'il avoit gagné ſucceſſivement quatre prix dans ces ſolemnités.

La muſique avoit une grande part dans ces jeux. Outre que les combats gymniques y étoient accompagnés du ſon des inſtrumens; outre le concours des pièces dramatiques, dont la déclamation chantée étoit auſſi ſoutenue par l'orcheſtre, il y avoit encore des prix particuliers de muſique. Jetons un coup d'œil rapide ſur ces fêtes célèbres, conſidérées ſeulement ſous le rapport de cet art.

Jeux Olympiques. Ils étoient particuliérement conſacrés à Jupiter Olympien; & ils prirent leur nom, ſoit de cette circonſtance, ſoit du temple d'Olympie, auprès duquel on les célébroit. Il paroît qu'ils eurent lieu d'abord à des époques irrégulières, & ſans doute pour ſolemniſer quelques grands événemens. C'eſt ſeulement depuis l'an 776 avant J. C. qu'ils revinrent régulièrement tous les cinquante mois, ou le ſecond mois après l'expiration de la quatrième année. Ils datèrent depuis ce temps l'époque la plus intéreſſante pour la Grèce.

La muſique y joua long-temps un rôle très-ſubor-

(1) *Archilochum proprio rabies armavit iambo.*
HORACE.

donné. Ce ne fut qu'à la quatre-vingt-seizième Olympiade qu'on y inſtitua un prix pour le meilleur joueur de trompette. Cet inſtrument, qui n'avoit d'abord ſervi que pour donner le ſignal aux troupes, s'étoit donc alors extrêmement perfectionné ; & comme il n'eſt pas vraiſemblable qu'on s'en ſervît pour accompagner la voix, ce fut peut-être, dit M. Burney, le premier inſtrument ſur lequel on joua des *ſolo* chez les Anciens.

La flûte & la lyre eurent auſſi leurs prix, qui continuèrent d'être diſputés & diſtribués juſqu'à l'abolition des jeux olympiques. On ſait que Néron, qui regardoit tout grand muſicien comme ſon rival, alla diſputer ces prix, ſubit toutes les épreuves, ſe ſoumit à toutes les lois preſcrites aux candidats, & ſollicita enſuite les juges avec autant de ſoumiſſion & d'inquiétude qu'un muſicien de profeſſion, comme ſi un empereur, & un tel empereur, eût eu quelque choſe à craindre de la ſévérité des juges !

Outre ces ſortes de concours, où la poéſie & la muſique attiroient toute l'attention, dans ces aſſemblées nombreuſes & brillantes, ces deux arts ſe faiſoient gloire de jouer le ſecond rôle, pour célébrer les vainqueurs dans les combats de la lutte, de la courſe des chars, &c. C'eſt au deſir d'immortaliſer ces triomphes, que nous devons les odes de Pindare. Ces odes, ainſi que celles de Simonides, de Bacchylides, & de pluſieurs autres poètes célèbres, étoient chantées dans les temples, au milieu d'un immenſe concours. Les vainqueurs, élevés pour ainſi dire au-deſſus de l'humanité, voyoient encore leurs ſtatues faites par les plus fameux ſculpteurs, & placées dans un bois ſacré. Quelle gloire pour eux ! Mais auſſi quels encouragemens pour la ſculpture, la poéſie & la muſique !

Jeux Pythiques. Ces jeux, fondés pour garder le ſouvenir de la victoire d'Apollon ſur le ſerpent Python, ne conſiſtoient dans l'origine, ſelon Pauſanias, que dans des combats poétiques & lyriques. Le prix étoit donné à celui qui avoit fait & chanté le meilleur hymne en l'honneur d'Apollon. On cite parmi les premiers vainqueurs Eleuthère, qui gagna le prix par le pouvoir & la douceur de ſa voix, quoique l'hymne qu'il chanta fût compoſé par un autre. On dit qu'Héſiode ne put être admis parmi les concurrens, parce qu'il ne pouvoit s'accompagner lui-même avec la lyre ; & qu'Homère, lorſqu'il vint à Delphes conſulter l'oracle, ne put auſſi concourir, parce qu'étant aveugle & infirme, il ne pouvoit qu'avec beaucoup de peine chanter & jouer de la lyre en même temps.

Après la guerre qu'on nomma *ſacrée* parce qu'elle eut pour cauſe un ſacrilége commis par les Phocéens, d'abord ſur le territoire, & enſuite dans le temple même de Delphes, guerre qui dura dix ans, comme celle de Troye, le retour des jeux pythiques fut fixé à la ſeconde année de chaque Olympiade. Ce fut alors (591 ans avant J. C.) qu'on ajouta au prix qu'on donnoit auparavant aux muſiciens qui chantoient le mieux en s'accompagnant de la lyre, deux autres prix ; l'un pour ceux qui chantoient le mieux, accompagnés de la flûte ; l'autre pour ceux qui, ſans chanter, jouoient ſeuls de cet inſtrument avec le plus d'expreſſion & de goût. C'eſt de là qu'on peut dater la ſéparation de la poéſie & de la muſique, qui juſqu'alors avoient été toujours unies. Ce fut Sacadas, d'Argos, qui remporta le premier ce prix de la flûte ſeule.

A la huitième Pythiade (559 ans avant J. C.), on décerna de plus une couronne pour les muſiciens qui joueroient le mieux des inſtrumens à cordes, ſans chanter. Le prix de tous ces combats pythiques étoit une couronne de laurier, en mémoire de l'amour d'Apollon pour Daphné ; dans la ſuite on y joignit des pommes, fruit conſacré à Apollon.

Strabon, en parlant des différens genres de combats établis dans les jeux pythiques, cite une eſpèce particulière de compoſition, qui fut chantée, comme un hymne, en l'honneur d'Apollon, & accompagnée du ſon des inſtrumens. On l'appeloit le *Nome pythique* : c'étoit une ſorte de cantate fort longue, conſiſtant en cinq parties, qui faiſoient toutes alluſion à la victoire remportée par le dieu ſur le ſerpent Python. La première partie s'appeloit *le prélude*, ou préparation au combat ; la ſeconde, *la charge* ; la troiſième, *la chaleur du combat* ; la quatrième, *le chant de victoire*, compoſé d'iambes & de dactyles ; & la cinquième, *le ſifflement du monſtre mourant*. Cet air, ſelon Pauſanias, fut compoſé & joué pour la première fois à Delphes, par Sacadas, qui étoit auſſi bon poète que bon muſicien, & dont les poèmes lyriques & élégiaques étoient ſi eſtimés, que Pindare lui-même en avoit fait l'éloge dans des ouvrages qui ſe ſont perdus, mais qui exiſtoient du temps de Pauſanias & de Plutarque. Parmi les autres muſiciens-poètes qui ſe diſtinguèrent aux jeux pythiques, voici les principaux, dont la réputation s'étendit dans toute la Grèce.

Aleman, né à Sardes, floriſſoit environ 670 ans avant Jéſus-Chriſt. On dit qu'il fut eſclave à Sparte dans ſa jeuneſſe, mais que ſes bonnes qualités & ſon génie lui acquirent la liberté, & un rang diſtingué parmi les poètes lyriques. Il jouoit parfaitement de la lyre, & il excelloit à chanter des vers au ſon de la flûte, à compoſer de la muſique pour les chœurs de danſe, & ſurtout des chanſons d'amour & de galanterie. Il fut un des grands muſiciens que les Lacédémoniens appelèrent, dans les beſoins de l'Etat, pour chanter des airs au ſon de la flûte, & pour animer leurs troupes, habituées à être guidées par cet inſtrument dans toutes leurs évolutions.

Alcée, né à Mitylène, floriſſoit, ſelon la chronique d'Euſèbe, dans la quarante-quatrième Olympiade, c'eſt-à-dire, environ 604 ans avant Jéſus-

Digitized by Google

Chriſt. Il quitta le ſervice militaire pour celui des muſes, après avoir eu, comme Archiloque l'avoit eu avant lui, & comme Horace l'eut après, la honte de fuir dans le combat & de perdre ſon bouclier. Son eſprit remuant & brouillon l'entraîna dans beaucoup d'aventures étrangeres au ſujet que nous traitons. Quant à ſes talens, il excella également dans la poéſie & dans la muſique; il compoſa des odes, des hymnes, des épigrammes. Ses vers, tantôt menaçans, tantôt touchans & plaintifs, étoient, ſelon Quintilien, graves, concis, magnifiques, ſententieux, & ſi approchans de ceux d'Homère, qu'Horace lui a donné avec juſtice une lyre d'or.

Et te ſonantem pleniùs aureo
Alcae plectro.

Il fut contemporain & compatriote de Sappho, dont on aſſure même qu'il fut violemment épris.

Les Aventures de Sappho & les reſtes précieux de ſes poéſies ſont trop connus, pour qu'il ſoit beſoin d'entrer à ce ſujet dans aucun détail. Parlons plutôt d'une invention muſicale qui lui eſt attribuée. Ariſtoxène & Plutarque diſent qu'elle inventa *le mode mixolydien*. Le mode lydien étoit le plus élevé des cinq modes originaux, ayant pour ſon plus bas ſon, pour ſa corde *proſlambanomène*, la note qui correſpondoit à notre *fa* ♯ ſur la quatrième ligne de la baſſe. Le mixolydien, inventé par Sappho, étoit encore un demi-ton plus haut; & l'on y ajouta depuis, à la tierce mineure au-deſſus, le mode *hypermixolydien*, & l'*hyperlydien* à la quarte. Platon voulant ſimplifier la muſique, & renfermer l'échelle dans des bornes plus modérées, ſe plaint, dans le troiſième livre de ſa *République*, de la licence de ces modes aigus, dont celui de Sappho étoit l'origine.

Si la ſeule différence entre les modes étoit la place qu'ils occupoient dans le grand ſyſtême, au grave ou à l'aigu, cette invention du mode mixolydien pouvoit avoir été ſuggérée à Sappho par l'étendue de ſa voix, qui étoit peut-être plus haute que celle des poëtes-muſiciens qui l'avoient précédée: ceux qui vinrent après elle, avec des voix plus baſſes, voulant chanter ſur ce même mode, & même ſur des modes encore plus élevés, offenſèrent l'oreille de Platon, qui défendit, dans ſa république, l'uſage de ces modes, comme indécens & trop efféminés, même pour des femmes.

Si le caractère des modes dépendoit auſſi en partie du rhythme ou de la cadence, il n'eſt pas inexplicable qu'outre la différence de diapaſon, la nouveauté du mode mixolydien de Sappho conſiſtât ſurtout à appliquer à la mélodie, la meſure appelée *ſapphique*, qui étoit de ſon invention. Mais comment cette meſure & cette élévation du mode lui donnoient-elles ce caractère indécent & efféminé qui avoit bleſſé Platon? C'eſt là ce que nous ne pouvons comprendre, non plus que bien d'autres myſtères de cette ancienne muſique *grecque*.

Vers le commencement du ſixième ſiècle avant l'ère chrétienne, Mimnerme, ſelon Plutarque, ſe rendit fameux en jouant ſur la flûte un *nome*, ou chanſon, appelé *Cradias*: c'étoit un air pour cet inſtrument, qu'on exécutoit d'ordinaire à Athènes durant la marche ou proceſſion des victimes expiatoires. Ce Mimnerme étoit poëte lyrique, & par conſéquent muſicien; il étoit de Smyrne, & contemporain de Solon. Athénée lui attribue l'invention du vers pentamètre; & ſes élégies étoient ſi eſtimées de l'antiquité, qu'Horace les préfère à celles de Callimaque (1). Il n'en reſte que peu de fragmens.

Le premier que l'ordre chronologique nous préſente, après Mimnerme, eſt STESICHORE, poëte fameux, né à Himera, en Sicile. Son premier nom étoit Tiſias. Celui de Steſichore (Στησίχορος) lui fut donné à cauſe des changemens qu'il fit dans la manière d'exécuter le *chœur* du dithyrambe, qui ſe chantoit en danſant autour de l'autel ou de la ſtatue de Bacchus. Ses poéſies nombreuſes, dont nous n'avons que quelques reſtes, exiſtoient encore du temps de Quintilien. Plutarque, en parlant de ſes talens pour la muſique, cite les changemens qu'il fit dans l'air *harmatien* ou l'air *du charriot*, compoſé par Olympus.

Simonides floriſſoit vers le même temps. Il naquit à Céos, l'une des Cyclades, l'an 538 avant Jéſus-Chriſt, & mourut à quatre-vingt-dix ans. Il fut le maître de Pindare. Toute l'antiquité parle de ſon talent poétique, de la douceur, de la tendreſſe, & même de la triſteſſe de ſes vers, à qui Catulle donne le nom de *larmes*, *Mœſtius lacrymis Simonideis*: il obtint à quatre-vingts ans le prix de poéſie dans les jeux publics. Pline lui attribue l'addition de la huitième corde de la lyre; mais les ſavans ne ſont pas là-deſſus d'accord avec Pline.

Pindare, dont l'éloge, comme poëte, eſt fait lorſqu'on l'a nommé, naquit à Thèbes, en Béotie, environ 520 ans avant notre ère. Il reçut ſes premières inſtructions muſicales de ſon père, qui étoit joueur de flûte de profeſſion. Il fut mis enſuite à l'école de Myrtis, femme diſtinguée par ſon talent pour la poéſie lyrique. La célèbre Corinne y étoit avant lui, & Plutarque dit que le jeune Pindare profita plus de ſes leçons que de celles de leur maîtreſſe commune. Il paſſa de cette école à celle de Simonides, qui étoit alors extrêmement vieux. Les combats de poéſie & de muſique étoient alors tellement à la mode dans toutes les grandes villes de la Grèce, qu'on ne pouvoit guère acquérir de réputation dans ces deux arts, ſans paroître ſur la liſte des combatans. Pindare ſe diſtingua bientôt dans cette carrière: il y eut ſouvent pour émule cette même Myrtis & cette même Corinne, dont l'une étoit pour ainſi dire ſa mère, & l'autre ſa ſœur en poéſie. Il vainquit Myrtis; mais il fut vaincu cinq fois par Corinne. Pauſanias en conclut que les juges

(1) Epiſt. liv. II. Ep. 1. v. 101.

étoient plus ſenſibles aux charmes de la beauté qu'à ceux de la poéſie & de la muſique; & les vers de Corinne, détruits par le temps, ne nous laiſſent aucun moyen de contredire Pauſanias.

Pindare ſe dédommagea bientôt de ces petites diſgraces par la gloire qu'il acquit dans toute la Grèce. On n'a conſervé de ſes poéſies que celles qu'il compoſa pour célébrer les vainqueurs aux jeux olympiques, pythiques, néméens & iſthmiques. A Olympie, ſes odes étoient chantées dans le *Prytanée*, où étoit la ſalle du banquet qu'on donnoit aux vainqueurs; elles étoient répétées par le chœur, au ſon des inſtrumens. On les exécutoit enſuite de la même manière, à l'entrée triomphale du vainqueur dans ſa ville natale, aux cérémonies & aux ſacrifices qu'on célébroit dans ces occaſions, avec beaucoup de pompe & de ſolemnité. Qu'eſt-ce auprès de ces triomphes brillans de la muſique & de la poéſie, que l'emploi obſcur & meſquin que nous faiſons de ces deux arts?

Pindare mourut âgé de quatre-vingt-ſix ans. Ses concitoyens lui élevèrent un monument dans l'hypodrome de Thèbes. On ſait qu'Alexandre ayant pris cette ville, voulut qu'on reſpectât ſa maiſon & ſa famille. Les Lacédémoniens lui rendirent le même hommage, lorſque ravageant la Bœotie, & brûlant la capitale, ils écrivirent ſur la porte de ce grand poète: *Ne brûlez pas la demeure de Pindare.* Ce reſpect pour ſa mémoire ſe conſerva ſi long-temps que, même du temps de Plutarque, la meilleure partie des victimes ſacrées, à certaines fêtes, étoit attribuée à ſes deſcendans.

La muſique étoit alors parvenue à ſa plus grande perfection. Toutes les villes de la Grèce célébroient à l'envi des fêtes où elle jouoit un rôle important. Sparte elle-même s'étoit laiſſée entraîner aux charmes de cet art. Plutarque, qui paroît avoir ſouvent conſulté les regiſtres des jeux ſacrés, nous dit dans la vie de Lyſandre, général ſpartiate, que le muſicien Ariſtonoüs, après avoir obtenu ſix fois le prix du chant, accompagné de la lyre, dans les jeux pythiques, flattoit Lyſandre au point de lui dire que, s'il gagnoit jamais une autre victoire, il ſe feroit proclamer publiquement ſon diſciple & ſon ſerviteur. C'étoit après que les Lacédémoniens eurent pris la ville d'Athènes, abattu les murs & brûlé tous les vaiſſeaux dans le port, *au ſon des flûtes*, c'eſt-à-dire, dans la quatre-vingt-quatorzième Olympiade, 404 ans avant J. C.

On trouve, dans les anciens auteurs, des preuves inconteſtables de la continuation des combats de muſique dans ces jeux, juſqu'à leur abolition totale, après l'établiſſement du chriſtianiſme. Il ſuffit de citer la victoire que Pylade remporta ſur la lyre, 211 ans avant J. C. (Pauſanias, *Arcad. liv. VIII.*); le laurier pythique, gagné par Néron, à ces mêmes jeux, en qualité de joueur de lyre ou de cithare, ſoixante-ſix ans après l'ère chrétienne (Suétone & Dion Caſſius); & les deux victoires pythiques, citées parmi un grand nombre d'autres, ſur les marbres d'Oxford, & qu'obtint C. Ant. Septimius Publius, le joueur de lyre, ſous l'empire de Septime-Sévère, à la fin du ſecond ſiècle.

Finiſſons en obſervant que les jeux pythiques, en l'honneur d'Apollon, furent inſtitués, non-ſeulement à Delphes, mais à Milet en Ionie, à Magnéſie, Sida, Perga & Theſſalonique, & que partout la muſique & la poéſie furent le principal ſujet des combats.

Jeux Néméens. Ces jeux, qui tiroient leur nom de Némée, village de l'Arcadie, étoient d'une ſi haute antiquité, que les Anciens eux-mêmes ne s'accordoient pas ſur leur origine. Selon les uns, ils avoient été inſtitués pour les funérailles du jeune Archémore, par les ſept chefs de la guerre de Thèbes: ſelon d'autres, par Hercule, pour rendre grâce à Jupiter de ſa victoire ſur le lion de Némée. Les exercices y étoient à peu près les mêmes qu'aux jeux olympiques; & la muſique en faiſoit partie, comme le prouve un paſſage de Plutarque, dans la vie de Philopœmen. Il y dit que ce général, après avoir remporté la célèbre victoire du Mantinée, entra au théâtre, pendant les jeux néméens, *lorſque les muſiciens diſputoient le prix de muſique.* Le muſicien Pylade, de Mégalopolis, commençoit à chanter, au ſon de la lyre, un air compoſé par Timothée, dont les paroles parurent tellement convenir à Philopœmen, que tous les yeux ſe fixèrent ſur lui, & que le chant fut interrompu par les applaudiſſemens & les acclamations publiques.

Timothée, l'un des plus célèbres poètes-muſiciens de l'antiquité, étoit né à Milet, ville Ionienne de Carie, 446 ans avant Jéſus-Chriſt. Il excella non-ſeulement dans la poéſie lyrique & dithyrambique, mais dans l'art de jouer de la lyre. Il ajouta quatre cordes, ſelon Pauſanias, aux ſept qu'avoit déjà cet inſtrument; mais Suidas prétend qu'il y en avoit déjà neuf avant lui, & qu'il n'ajouta que la dixième & la onzième. Quoi qu'il en ſoit, le fruit qu'il retira de ces additions fut de ſoulever contre lui le ſénat de Sparte. Les deux rois & les éphores le condamnèrent par un décret, que Boëce nous a conſervé, à retrancher de ſa lyre les cordes ſuperflues qu'il avoit ajoutées au ſept primitives, & à être banni de leur ville, où il étoit venu, diſoient-ils, *pour corrompre les oreilles de la jeuneſſe, par l'introduction d'une trop grande variété de notes; pour efféminer la muſique par le nombre de ſes cordes & la nouveauté de ſes chants; & pour rendre la mélodie infâme, en ſubſtituant le chromatique à l'enharmonique*, &c. Près de deux ſiècles auparavant, Terpandre, comme nous l'avons vu plus haut, avoit été preſqu'auſſi mal payé à Sparte de ſes inventions muſicales.

Il faut remarquer ici que les Lacédémoniens admettoient le genre *enharmonique* à cauſe de ſa ſimplicité, & qu'ils réprouvoient le *chromatique* comme trop

trop difficile & trop efféminé : nouvelle preuve de l'exiſtence de deux enharmoniques, dont le plus ancien étoit remarquable par ſa ſimplicité & ſa dignité.

On peut voir dans Suidas & dans Etienne de Byzance, les titres d'un grand nombre de compoſitions muſicales & poétiques de Timothée. Il mourut en Macédoine, âgé de quatre-vingt-dix ans, deux ans avant la naiſſance d'Alexandre-le-Grand. Ce n'étoit donc pas ce Timothée, fameux joueur de flûte, qui eut tant de crédit auprès de ce prince, & dont les ſons l'animoient au point de le forcer à prendre les armes. On n'a point fait attention aux dates; on a oublié que l'un de ces Timothées étoit né à Milet, l'autre à Thèbes, & on les a preſque toujours confondus enſemble.

Jeux Iſthmiques. Ils furent ainſi nommés parce qu'on les célébroit dans l'iſthme de Corinthe. Les combats de muſique & de poéſie s'y joignoient aux autres combats, comme dans tous les jeux de la Grèce; mais ils n'offrent rien de particulier à l'hiſtoire de l'art.

A ces quatre eſpèces de jeux, qu'on nommoit *ſacrés*, & qui étoient regardés comme les premiers dans la Grèce, on en pourroit ajouter beaucoup d'autres, puiſque chaque État, & preſque chaque ville avoit ſes jeux particuliers, dans la plupart deſquels les poètes & les muſiciens ſe diſputoient le prix. Mais parmi les fêtes de cette eſpèce, il y en avoit une à Athènes, dont il eſt trop ſouvent fait mention dans les anciens auteurs, pour n'en point parler ici; c'étoient les *jeux Panathénées.*

Il y avoit à Athènes deux ſolemnités de ce nom; l'une & l'autre étoient en l'honneur de Minerve, patrone de cette ville. Elles étoient ſi anciennes, qu'on en faiſoit remonter l'inſtitution juſqu'à Orphée. Les grands jeux panathénées étoient célébrés tous les cinq ans; les petits, tous les trois ans, ou même tous les ans, ſelon quelques auteurs. Parmi les différens prix qu'on y diſtribuoit, on diſtinguoit ceux de poéſie & de muſique. Ils paſſoient pour avoir été fondés par Périclès, & cela étoit digne de ſon goût pour les arts; mais Plutarque, qui avoit conſulté les regiſtres de ces jeux, comme ceux de tous les autres, aſſure qu'on y avoit exécuté de la muſique long-temps avant Périclès. Des rhapſodes furent nommés par Hipparque, fils de Piſiſtrate, pour y chanter les vers d'Homère.

Des chanteurs de la première claſſe, accompagnés de joueurs de flûte & de lyre, y exerçoient leurs talens ſur des ſujets fixés par les directeurs des jeux; & tandis qu'Athènes fut libre & indépendante, on célébra dans ces chants Harmodius & Ariſtogiton, qui s'étoient oppoſés au pouvoir des Piſiſtratides & d'Ariſtobule, & qui avoient délivré Athènes du joug des trente tyrans que lui avoient impoſé les Lacédémoniens.

On y donnoit auſſi des prix aux joueurs de flûte; cet inſtrument jouit long-temps d'une haute eſtime dans toute la Grèce, mais ſurtout à Athènes, peut-être parce qu'on prétendoit qu'il avoit été inventé par Minerve. Ariſtote dit que la flûte, dans les premiers temps après ſon invention, ne fut en uſage que parmi le petit peuple, & fut regardée comme un inſtrument ignoble, indigne d'un homme libre, juſqu'après l'invaſion & la défaite des Perſes. Alors les richeſſes & le luxe en rendirent l'uſage ſi commun, que c'étoit une diſgrace pour une perſonne bien née, que de n'en ſavoir pas jouer. Callias & Critias, Athéniens, Archytas de Tarente, Philolaüs & Epaminondas étoient de très-bons joueurs de flûte. En général, la muſique étoit dans une telle faveur à Athènes, & l'étude en étoit regardée comme une partie ſi eſſentielle de l'éducation, au temps de Périclès & de Socrate, que Platon & Plutarque ont cru néceſſaire de nous apprendre de qui ces deux grands perſonnages avoient reçu les leçons de cet art.

Damon l'Athénien fut le maître de muſique de tous les deux. Socrate l'appelle ſon ami, dans un dialogue de Platon, où il eſt dit qu'il avoit recommandé de donner pour maître au fils de Nicias, Damon, diſciple d'Agathocle, qui non-ſeulement excelloit dans ſa profeſſion, mais qui poſſédoit toutes les qualités qu'on pouvoit deſirer dans un homme à qui l'on vouloit confier le ſoin de la jeuneſſe. Il avoit ſurtout cultivé cette partie de la muſique qui a rapport au temps & à la meſure; c'eſt ce qui lui donnoit le plus de mérite aux yeux de Platon, qui ſembloit regarder le rhythme comme la partie la plus eſſentielle de la muſique, & celle d'où dépendent les mœurs du peuple, beaucoup plus que de la mélodie. Ariſtides-Quintilien le cite comme ayant caractériſé ſes chants par un choix judicieux de ſons & d'intervalles, les mieux adaptés aux effets qu'il vouloit produire.

Périclès, qui fut un juge ſi éclairé de tous les arts, & dont ils reçurent de ſi grands encouragemens, voulut que les Muſes euſſent la première part aux ſpectacles publics dont il amuſoit le peuple. Non-ſeulement il régla la forme & il augmenta le nombre des combats muſicaux & poétiques aux fêtes panathénéennes, mais il bâtit l'*Odeum*, ſalle de muſique où les poètes & les muſiciens venoient tous les jours s'exercer dans leur art, & répéter les nouvelles compoſitions avant de les livrer au théâtre.

Ce fut encore Périclès qui fit venir à Athènes Antigénide, l'un des plus fameux muſiciens de l'antiquité. Il étoit, ſelon Suidas, natif de Thèbes en Bœotie, & fils de Satyrus, célèbre joueur de flûte. Les Thébains en général ſe piquoient de bien jouer de cet inſtrument. Ils y avoient une prééminence reconnue de toute la Grèce, & à laquelle ils mettoient une grande importance. Après la ruine totale de leur ville, qui ne fut jamais entiérement rebâtie, ils ne ſe donnèrent pas beaucoup de peine pour rétablir les monumens publics qui avoient été renverſés ou

détruits, excepté ſeulement une ſtatue de Mercure, qu'ils eurent une peine infinie à dégager de deſſous les décombres, & qu'ils remirent ſur pied parce qu'elle portoit cette inſcription : *La Grèce a déclaré que Thèbes l'emportoit dans l'art de jouer de la flûte.*

Antigénide étant d'une ville où la flûte étoit en ſi grand honneur, & fils d'un homme qui en jouoit ſi bien, ſembloit être deſtiné à exceller lui-même dans cet art ; auſſi le porta-t-il à un plus haut degré de perfection qu'aucun muſicien de ſon temps, ſurtout après avoir pris les leçons de Philoxène. Ce célèbre poète-muſicien, natif de l'île de Cythère, avoit compoſé un grand nombre de poèmes lyriques, qui ſont entiérement perdus. Les poètes comiques de ſon temps, & enſuite Plutarque, blâmèrent ſes innovations en muſique. Son diſciple Antigénide, pendant ſa jeuneſſe, l'accompagnoit d'ordinaire, & jouoit ſur la flûte les airs que Philoxène avoit compoſés pour ſes vers. Inſtruit par un tel maître, il n'eſt pas étonnant qu'il eut à ſon tour des élèves de la première claſſe, & qu'il fut careſſé par les plus grands princes. Périclès, qui avoit entrepris l'éducation de ſon neveu Alcibiade, lui donna Antigénide pour maître de flûte. Nous trouvons dans Aulu-Gelle, qu'Alcibiade, qui étoit fort amoureux de ſa perſonne, fut bientôt dégoûté de cet inſtrument, comme Minerve l'avoit été avant lui. S'étant regardé dans un miroir tandis qu'il jouoit de la flûte, il fut ſi choqué de la convulſion qu'il appetçut dans tous ſes traits, qu'il ſe mit en colère, briſa ſa flûte, & la jeta loin de lui ; ce qui mit cet inſtrument dans une grande défaveur parmi la jeune nobleſſe d'Athènes.

Ce fut Antigénide, au rapport d'Athénée, qui joua de la flûte aux fêtes du mariage d'Iphicrate, quand ce général athénien épouſa la fille de Cotys, roi de Thrace. C'eſt à lui que Plutarque attribue d'avoir tranſporté Alexandre, en lui jouant l'*air du charriot*, juſqu'à lui faire prendre ſes armes & charger ſes gardes ; mais c'eſt à Timothée que d'autres donnent ce triomphe. Les Lacédémoniens avoient une chanſon qui diſoit, qu'*un grand joueur de flûte pouvoit rendre un homme capable de braver tous les dangers, & de réſiſter au fer même.*

Malgré ſa réputation & ſes ſuccès, ce grand muſicien regardoit la faveur publique comme une poſſeſſion précaire, & ne s'enorgueillit jamais des applaudiſſemens de la multitude. Il tâchoit d'inſpirer à ſes élèves les mêmes ſentimens ; pour en conſoler un qui avoit beaucoup de talent, & qui n'avoit été que médiocrement applaudi : *La première fois que tu joueras*, lui dit-il, *ce ſera pour moi & pour les Muſes.* Il étoit ſi perſuadé du mauvais goût du peuple en général, qu'entendant un jour, à une grande diſtance, applaudir avec excès un joueur de flûte, il dit : *Il faut qu'il y ait quelque grand défaut dans le jeu de cet homme, ſans quoi ce peuple ne l'eût pas tant applaudi.*

Il imagina pluſieurs nouveautés pour la flûte ; il augmenta le nombre des trous, ce qui étendit la portée de cet inſtrument, & rendit ſes tons plus flexibles, & ſuſceptibles de plus de variété. Théophraſte rapportoit, dans ſon Hiſtoire des Plantes, comment & dans quel temps Antigénide coupoit des roſeaux pour ſa flûte, afin d'en avoir qui puſſent rendre toutes les délicateſſes & les raffinemens de ſa nouvelle muſique ; & Pline a traduit ce paſſage (*liv. XVI, chap.* 36).

Ses innovations ne ſe bornèrent pas à la ſeule flûte ; elles s'étendirent juſqu'à la robe de ceux qui jouoient de cet inſtrument. Il fut lui-même le premier qui parut en public avec d'élégantes pantoufles miléſiennes, & avec une robe couleur de ſafran. Ce petit charlataniſme donna des armes contre lui, & c'eſt ſans doute ce qui anima la verve des poètes comiques. Malgré les rapports que l'on peut chercher à établir entre les ſenſations viſuelles & celles de l'oreille, il eſt difficile de concevoir ce que des pantoufles & une robe jaune pouvoient ajouter aux effets de la flûte d'Antigénide.

Dorion fut ſon contemporain & ſon rival. Plutarque parle de lui comme d'un joueur de flûte qui avoit fait auſſi pluſieurs changemens dans la muſique de ſon temps, & qui étoit à la tête d'une ſecte de muſiciens toujours oppoſée à une autre ſecte, dont Antigénide étoit le chef. Ce Dorion, quoique très-vanté par Athénée, comme un grand poète & un grand muſicien, eſt encore mieux connu comme un homme de plaiſir & de bonne chère. On rapporte de lui un grand nombre de bons mots aſſez heureux, mais qui ne ſont rien à l'hiſtoire de la muſique.

Une circonſtance citée par Plutarque, dans ſa Vie d'Iſocrate, ſuffit pour faire juger de la quantité de flûtes qui ſe conſommoit alors à Athènes. Cet orateur, dit-il, étoit fils de Théodore, faiſeur de flûtes, qui devint aſſez riche, en travaillant de ſon métier, non-ſeulement pour donner à ſes enfans une éducation très-diſtinguée, mais auſſi pour ſoutenir un des fardeaux les plus peſans qu'un citoyen d'Athènes pût porter ; c'étoit de fournir un *chœur* pour ſa tribu ou ſon quartier, dans les fêtes publiques & les cérémonies religieuſes.

La richeſſe de Théodore ne paroîtra pas extraordinaire, ſi l'on juge du prix des flûtes par celle d'Iſménias, célèbre muſicien de Thèbes, qui avoit donné, à Corinthe, trois talens pour une flûte, c'eſt-à-dire, environ 13,000 francs. Il eſt vrai que cet Iſméonias étoit une eſpèce de fou, dont Pline & Plutarque rapportent pluſieurs extravagances ; mais il eſt certain que les joueurs de flûte vivoient alors en général d'une manière ſplendide & magnifique. Si un mauvais joueur de flûte, dit Xénophon, veut paſſer pour bon, comment doit-il s'y prendre ? il n'a qu'à imiter les bons dans tout ce qui eſt étranger à ſon art, dépenſer beaucoup en riches ameublemens, paroître en public avec un grand nombre de ſerviteurs, &c.

Digitized by Google

L'importance de cet inſtrument eſt prouvée par pluſieurs inſcriptions gravées ſur d'anciens marbres, & publiées par Montfaucon : on y voit qu'à Athènes, les joueurs de flûte attachés aux ſacrifices étoient toujours choiſis & nommés avec les officiers de l'Etat. Ils jouoient pour les prêtres ſeuls, pendant le ſacrifice, des airs pieux, convenables à la cérémonie, pour écarter d'eux toutes les diſtractions pendant l'exercice de leurs fonctions. Ils étoient nourris, comme les prêtres mêmes, de la viande des victimes. Auſſi diſoit-on proverbialement en Grèce, à ceux qui vivoient à la table des autres : *Vous vivez comme un joueur de flûte.*

Parmi le grand nombre de ces virtuoſes, dont on trouve les noms dans les anciens auteurs, on doit diſtinguer ceux qui étendirent les limites de leur art, & qui méritèrent le titre d'inventeurs. Tel fut Clonas, qui, ſelon Plutarque, vivoit du temps de Terpandre. Ce fut le premier qui compoſa des *nomes*, ou airs pour la flûte, dont trois ſurtout furent très-célèbres dans l'antiquité. Tel fut encore Polymneſtes, de Colophon en Ionie, qui compoſoit pour la flûte auſſi bien qu'il jouoit de la lyre : il n'étoit pas commun chez ces anciens muſiciens de jouer également bien de ces deux inſtrumens. Polymneſtes paſſoit pour avoir inventé le mode *hypo-lydien* ; ce mode étoit un demi-ton au-deſſous du dorien, qui étoit le plus bas des cinq modes originaux. Il étoit peut-être la première extenſion de l'échelle au grave, comme le mixo-lydien l'étoit à l'aigu.

Téléphanes, natif de Samos, fut célèbre, au temps de Philippe de Macédoine, par ſon talent pour la flûte, & par l'intime amitié de Démoſthènes. Cléopâtre, ſœur de Philippe, lui fit élever un tombeau ſur le chemin entre Mégare & Corinthe : ce monument ſubſiſtoit encore du temps de Pauſanias.

Les hommes ne furent pas les ſeuls à exceller cet inſtrument : pluſieurs femmes s'y adonnèrent avec ſuccès. La plus célèbre de toutes fut Lamia ; ſa beauté, ſon eſprit, ſon habileté dans ſon art, la firent regarder comme un prodige. Plutarque, Athénée & d'autres auteurs parlent des honneurs qu'elle reçut dans la Grèce ; & l'on conſerve dans la collection des pierres gravées de la bibliothèque impériale, un améthyſte où ſa tête, gravée avec ſes attributs de ſa profeſſion, rend témoignage de ſa beauté. Son goût pour les voyages ſervit étendre ſa réputation. Etant allée d'Athènes, ſa patrie, en Egypte, elle étoit dans une grande faveur à la cour d'Alexandrie, lorſque Ptolémée Soter & Démétrius s'étant déclaré la guerre pour l'île de Chypre, Ptolémée fut défait dans un combat naval ; & ſes bagages, ſes domeſtiques, ſes femmes & toute ſa ſuite tombèrent entre les mains de Démétrius. Ce prince aimable, d'une beauté achevée, & beaucoup plus jeune que Lamia, devint éperduement amoureux d'elle. Elle profita de ſa paſſion pour obtenir de lui, en faveur des Athéniens, des bienfaits ſi extraordinaires, qu'ils lui rendirent les honneurs divins, & lui dédièrent un temple ſous le nom de *Vénus Lamia*.

Tandis que les inſtrumens furent bornés à ſuivre la meſure des vers, ils n'auroient pu mettre dans le rhythme de leurs airs une grande variété, ſans détruire l'accent de la langue ; mais, à meſure que les muſiciens ſe délivrèrent des lois de la proſodie & du mètre, ils multiplièrent les cordes de la lyre & les trous de la flûte ; ils introduiſirent de nouveaux mouvemens plus compliqués, plus variés, de nouveaux intervalles, & des modulations extraordinaires. Plutarque cite Laſus, Mélanippide, Timothée, Phrynis & quelques autres, comme les premiers qui oſèrent appliquer au chant ces licences. Elles ne purent leur être ſuggérées que par la grande pratique de la muſique inſtrumentale, infiniment plus libre que la vocale, dans tout pays, quel qu'en ſoit le langage, mais ſurtout en Grèce, où les meſures & les accens de la langue étoient gouvernés par de ſi ſévères lois.

Je déſapprouve, dit Ariſtote, tous les genres de difficultés dans la pratique des inſtrumens, & même dans la muſique en général. J'appelle artificiels & difficiles tous ces tours qui ſont en uſage dans les jeux publics, où le muſicien, au lieu de réunir ce qui eſt le véritable objet de ſon talent, ne cherche qu'à flatter le goût corrompu de la multitude.

Ces vices, dont ſe plaignoit Ariſtote, ne firent qu'augmenter après lui. Les chœurs, qui avoient juſqu'alors gouverné la mélodie des joueurs de lyre & de flûte, leur devinrent ſubordonnés. Les philoſophes eurent beau crier contre ces innovations, qu'ils croyoient propres à détruire les mœurs du peuple. Le peuple, qui n'eſt jamais diſpoſé à ſacrifier les plaiſirs des ſens à ceux de l'eſprit, écoutoit ces nouveautés avec raviſſement, & en encourageoit les auteurs. Cette eſpèce de muſique paſſa bientôt des jeux ſur le théâtre, s'empara des principales parties du drame ; & la muſique, après avoir été l'humble compagne de la poéſie, devint ſa ſouveraine.

Non-ſeulement Ariſtote, mais Platon, Ariſtoxène & Plutarque ſe plaignent de la corruption & de la décadence de la muſique. Le pieux Platon regardoit cet art comme fait ſeulement pour les dieux & pour la célébration des cérémonies religieuſes, ou comme un attrait pour des lectures pieuſes & morales dans l'éducation de la jeuneſſe. Partant de ce principe, il cenſuroit l'emploi qu'on en faiſoit dans les fêtes publiques, ſur les théâtres, & dans les amuſemens domeſtiques. Cette manière de voir, qui tenoit à ſes vues générales de perfection, ne prouve donc rien contre la muſique de ſon temps.

Les plaintes d'Ariſtoxène prouvent plus que celles de Platon & d'Ariſtote ; il étoit moins grand philoſophe, mais meilleur muſicien. Cependant, comme il étoit non-ſeulement profeſſeur de muſique, mais auteur d'ouvrages ſur la muſique, & d'un ſyſtême particu-

lier, il avoit néceſſairement des rivaux à combattre, des opinions à ſoutenir, ce qui ſe fait toujours aux dépens de la modération ; & il ſuffit que la muſique de ſon temps fût contraire à ſes principes & à ſes idées, pour qu'il en air dit beaucoup de mal, ſans qu'on en puiſſe conclure qu'elle méritât tout le mal qu'il en a dit.

Plutarque répète ſouvent que le théâtre avoit corrompu la muſique ; mais il faut ſe rappeler qu'il étoit prêtre d'Apollon, ce qui devoit l'engager à trouver, comme Platon, tout emploi de la muſique, autre que celui qu'on en faiſoit dans les temples, abuſif & vicieux. Athénée dit au contraire que, malgré tous ces reproches faits à la muſique théâtrale, d'autres penſoient que l'art devoit, en Grèce, ſa principale perfection au théâtre.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt naturel de penſer que la muſique grecque eut, comme les autres arts, & même comme toutes les autres choſes, ſon enfance, ſa maturité, ſa décrépitude ; & que ce fut dans ſon moyen âge, qu'également éloignée de la foibleſſe de l'enfance & de celle de la vieilleſſe, elle fut dans toute ſa beauté & dans toute ſa force. Depuis que les *Grecs* furent entiérement ſoumis, leurs actions ni leurs ouvrages n'eurent plus rien de grand. Ils continuèrent cependant de cultiver la muſique ſous les empereurs romains & ſous les leurs. Ils en firent toujours un de leurs plus doux amuſemens, même ſous le gouvernement des Turcs ; mais leur muſique moderne reſſemble ſi peu à l'ancienne, elle eſt ſi peu digne de ſervir de modèle au reſte du monde, qu'elle paroît barbare à toute autre oreille qu'aux leurs, & qu'eux ſeuls peuvent s'y plaire.

Telles ſont les viciſſitudes qu'a éprouvées le plus ſéduiſant des arts chez le plus ſenſible des peuples. Tel eſt, relativement à l'hiſtoire de ſes différens progrès, le réſultat qu'on peut tirer de ce qu'en ont écrit les Anciens & quelques Modernes. Mais, malgré toutes les recherches que les ſavans ont faites ſur ſa nature, ſur toutes les parties techniques qui en conſtituoient l'eſſence, il y reſte, il y reſteta toujours des obſcurités inexplicables.

Cela vient principalement de ce que nous n'avons aucune véritable trace des antiques productions de cet art. On a regardé comme authentiques les morceaux qu'a publiés M. Burette ; mais ils ſont certainement altérés, & quant au rhythme & quant à la mélodie. C'eſt ce que ſoutient avec vraiſemblance un auteur ingénieux, D. Eximeno, qui a toujours employé, dans l'étude de la muſique, une philoſophie examinatrice, une grande ſagacité de goût ; & c'eſt par l'extrait de ſon opinion ſur ce point intéreſſant de critique muſicale, que je terminerai cet article.

« L'inclination générale des *Grecs* pour toute ſorte de plaiſirs, & les heureuſes diſpoſitions de leur langue, les rendirent ſi paſſionnés pour la muſique, qu'elle leur parut digne de l'attention du gouvernement, & partie eſſentielle de l'éducation. Ils crurent la muſique néceſſaire pour former des citoyens humains & civiliſés.

Des philoſophes & des légiſlateurs laiſſèrent écrites pluſieurs lois concernant la muſique, afin qu'elle ſervît à façonner les mœurs des citoyens, conformément à l'eſprit de chaque république.

C'eſt pourquoi les Spartiates, dont les mœurs étoient auſtères, défendoient ſévèrement la muſique efféminée ; mais à Athènes, où tout étoit permis en matière de mœurs, tout l'étoit auſſi en matière de muſique. Pour encourager les citoyens à s'exercer dans cet art, outre les prix donnés aux chanteurs dans les jeux olympiques, le chant étoit le ſeul talent qu'on pût faire briller dans les fêtes de Bacchus. Chaque tribu envoyoit ſes chanteurs à ces jeux publics pour y diſputer le prix.

On peut ſe figurer avec quels ſoins étoient compoſés ces chants, auxquels s'intéreſſoit tout un peuple, pour que la gloire du prix fût répandu ſur la tribu du vainqueur.

Il ne faut donc point s'étonner que Platon ait regardé la muſique comme une partie eſſentielle de l'éducation, & qu'il ait déterminé juſqu'à quel degré un jeune homme devoit y être inſtruit. Deux grands hommes qui la mépriſèrent, eurent à la fin lieu de s'en repentir. L'un fut Socrate, qui, plus auſtère qu'il ne convenoit aux mœurs d'Athènes, négligea tout-à-fait la muſique, mais qui, en ayant enfin reconnu la néceſſité, entreprit à ſoixante ans d'apprendre à jouer de la lyre. L'autre fut Themiſtocle, auſſi grand philoſophe que grand capitaine, qui, ſe trouvant à un banquet où, ſelon la coutume, on lui préſenta une lyre, répondit franchement qu'il n'en ſavoit pas jouer ; ſes grandes victoires ne le ſauvèrent pas du mépris que ſa ruſticité lui attira de la part de tous les convives. Ce trait, ſouvent cité, prouve quelle eſt la force des préjugés nationaux. Si Fabius ou un autre des anciens généraux romains avoit été ſurpris dans un feſtin jouant de la lyre, cela eût ſuffi ſans doute pour obſcurcir la gloire de ſes triomphes ; mais à Athènes, pour que le nom d'un général fût reſpecté, il falloit qu'il ſût manier d'une main l'épée, & de l'autre la lyre.

La muſique naquit & ſe perfectionna parmi les *Grecs* en même temps que la poéſie. Le chant fut employé d'abord dans les hymnes ſacrés, qu'on chantoit au milieu des fêtes, à la louange des dieux & des héros. Ce chant étoit ſans doute ſimple, peu varié, & entrecoupé, comme notre chant d'égliſe, de ſtrophes intercalaires, chantées par le peuple. Ce ne fut donc pas le chant des hymnes qui fit faire à la muſique ſes plus grands progrès ; & ce fut ſur le théâtre qu'elle parvint au dernier degré de perfection. Les chœurs, ſoit dans la tragédie, ſoit dans la comédie, étoient des eſpèces d'odes, où bril-

Digitized by Google

loit tout le génie du poète, & où pouvoit ſe développer celui du muſicien.

La poéſie lyrique, qui prend ordinairement pour ſujet l'expreſſion de quelque ſentiment ou de quelque paſſion, eſt la plus propre à être miſe en muſique; & pour connoître l'état de cette ci dans un ſiècle ou dans une nation, il ſuffit de conſidérer l'état de la première. Le luxe de la muſique ne put entrer dans Rome qu'au temps de la décadence de la république, lorſque naquit Horace, le prince des lyriques latins. A peine y eut-il, dans nos ſiecles de barbarie, une compoſition poétique digne du titre de lyrique; auſſi la muſique de ces temps fut-elle toute barbare. La muſique moderne eſt née en Italie, & s'y eſt perfectionnée à meſure que la poéſie lyrique y a fait des progrès. L'époque des ouvrages de Métaſtaſe, & celle de la muſique des plus grands maîtres eſt la même.

On peut juger, d'après cette réflexion, quel fut l'état de la muſique grecque dans le temps où Athènes vit fleurir tant d'excellens poètes lyriques, qui ſurent exprimer ſi divinement dans leurs odes toutes les affections dont le cœur humain eſt ſuſceptible. Quelque belles que fuſſent ces odes, on ne les auroit certainement pas chantées, ſi la muſique n'avait pas été capable de réveiller & de rendre encore plus vives ces mêmes affections. Qu'on ſe figure donc quels étoient les chants de cette Sapho, poète & cantatrice auſſi paſſionnée que ſublime, lorſque tranſportée d'un amour qui ne connoiſſoit aucun frein, elle chantoit elle-même la paſſion dont elle étoit agitée.

Mais pour avoir une juſte idée de la poéſie lyrique, il ne faut pas ſe la figurer reſſerrée dans ces petites compoſitions qui portent le titre d'*odes*. La tragédie, pour exprimer, par le chant, les grandes paſſions, employoit ſouvent le ſtyle lyrique; & les beaux morceaux en ce genre dont les pièces grecques ſont remplies, devoient faire naître des compoſitions muſicales, dont nos airs & nos chœurs ne peuvent nous retracer qu'une foible idée, & dont on voudroit en vain mettre en doute le mérite & les effets. Ces effets étoient merveilleux, ſi nous en croyons les récits des Anciens; & pourquoi ne les pas croire? Le caractère des *Grecs*, celui de leur langue, l'extrême délicateſſe de leur goût, & leur paſſion pour la muſique, ne ſuffiſent-ils pas pour faire ſuppoſer que leur muſique étoit ſupérieure à la nôtre, autant que nos langues modernes, notre goût & nos paſſions ſont inférieures à celles des *Grecs*?

Il s'eſt formé de nos jours, parmi les ſavans, un parti contre la muſique grecque. M. Burette eſt un de ceux qui l'a le plus attaquée. (Voyez *Mémoires de l'Acad. des Inſcr. & Bell. lett.*, tom. IV, *ſur la Symphonie des Anciens.*) Les *Grecs*, dit-il, n'ont point connu le contre-point, & leur muſique a dû par conſéquent être non-ſeulement entiérement dépourvue d'harmonie, mais auſſi très-pauvre de modulations. Il cite, au ſecours de cette opinion, la lyre d'Olympe & de Terpandre, qui étoit ſimplement compoſée de quatre cordes. En outre, quoiqu'il accorde aux *Grecs* plus de ſeize cents notes muſicales, elles marquoient ſeulement, ajoute-t-il, le mode & les cordes, mais non le temps & la durée de l'intonation. Leur valeur étoit ſeulement fixée par la quantité des ſyllabes: celles-ci étoient ou longues ou brèves; & par conſéquent la muſique ne pouvoit employer que deux eſpèces de notes, l'une double de l'autre, ſans arpèges, ſans *vocaliſations*, ni trilles, ni autres ornemens modernes. Sur ce principe, il tranſporte à notre muſique trois hymnes grecs retrouvés parmi les manuſcrits d'Uſſerius. Il y emploie ſeulement les blanches & les noires, les unes pour les longues, les autres pour les brèves, & en nombre égal au nombre des ſyllabes qui entrent dans les vers. Ces hymnes furent publiés, pour la première fois, en 1581, par Vincent Galilée, & tranſportés à notre muſique, ſur le même principe que M. Burette, par le chevalier Hercule Bottrigari, en 1602. (Voyez le tom. V *de l'Acad. des Inſcr.*, & le P. Martini, *Hiſt. de la muſ.*, tom. I, p. 207.) M. Burette accorde néanmoins à la muſique grecque l'expreſſion, mais non pas telle qu'il ne traite de fabuleux les merveilleux effets que les Anciens lui attribuent. Il regarde en particulier comme inſuffiſante la raiſon que donne Polybe de la ruſticité des Canaïtes, parce qu'une muſique auſſi chétive qu'il ſe figure avoir été la muſique grecque, ne pouvoit contribuer à rendre les mœurs douces & humaines.

Toute l'érudition du ſavant académicien n'a pas, aux yeux du bon ſens, la même force que cette ſimple réflexion: Eſt-il poſſible que les *Grecs*, dont le goût fut ſi délicat dans tous les arts qu'ils cultivèrent, aient été ſi barbares relativement à la muſique, qu'ils cultivèrent plus que tous les autres arts? Ils parloient une langue exceſſivement douce, qui ſe plioit aux modulations les plus délicates, aux diviſions de temps les plus variées. Ils étoient extrêmement féconds en affections & en ſentimens, qu'ils s'étudioient à exprimer par la poéſie & par la muſique. Ils les exprimèrent en poéſie d'une manière inimitable; mais en muſique ils ne purent jamais parvenir à faire ce que fait un de nos plus groſſiers villageois. Sapho, cette femme paſſionnée, pleine d'enthouſiaſme & de feu, chantoit ſes paſſions dans le goût de nos antiennes & de nos graduels.

Et par quels motifs M. Burette cite-t-il la lyre grecque à quatre cordes? Il ſuppoſe que les *Grecs*, privés de toute notion de contre-point, accompagnoient le chant à l'uniſſon. Si donc leur modulation étoit pauvre, parce que la lyre n'avoit que quatre cordes, le chant à l'uniſſon avec la lyre étoit auſſi réduit à moduler ſur quatre ſons. Cet argument, pour trop prouver, ne prouve donc abſolument rien. D'ailleurs, outre cette lyre, les *Grecs* jouoient de pluſieurs autres inſtrumens à ſept cordes, à dix, & même davantage. Mais on ne peut rien conclure de

Digitized by Google

leurs inſtrumens, parce qu'on ne ſait pas de quelle manière ils en jouoient. Nos deſcendans ne pourroient-ils pas tirer un bel argument contre notre muſique, du violon qui n'a non plus que quatre cordes ?

En ſuppoſant la muſique grecque telle que M. Burette la décrit, il a raiſon de regarder comme fabuleuſe la force que les Anciens lui attribuoient pour exciter & calmer les paſſions. Mais les *Grecs* n'auroient pu même inventer de telles fables, ſans avoir quelqu'idée que la muſique fût capable de produire de pareils effets. Or, de quelle muſique prirent ils cette idée ? Il me ſemble qu'ils ne purent la prendre de cette ennuyeuſe ſucceſſion de blanches & de noires, que M. Burette nous fait appercevoir dans les hymnes qu'il a interprétés à ſa manière. Les chanſons des ſauvages du Canada ont une modulation plus agréable que ces hymnes.....

Nous voyons, dans les ouvrages poétiques des *Grecs*, la variété & la vivacité de leurs paſſions ; & ces mêmes paſſions ne pouvoient s'exprimer en muſique ſans une égale variété de chants & de modulations. Je ne prétends pas pour cela que la muſique grecque ait été entiérement pareille à la nôtre ; il faudroit, pour décider ce point, entendre l'une & la comparer avec l'autre. Je ſoutiens ſeulement que la muſique grecque étoit pleine d'harmonie ; qu'elle admettoit cette variété de modulations qui peut ſeule donner du plaiſir aux eſprits cultivés ; & que ſuppoſer que les *Grecs* ſe ſoient plu à une muſique compoſée de quatre notes, c'eſt la plus grande ineptie qu'on puiſſe imaginer. »

(*M. Ginguené.*)

GROS-FA. Certaines vieilles muſiques d'égliſe, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis *Gros-Fa*.

(*M de Caſtilhon.*)

GROUPE. *ſ. m.* Selon l'abbé Broſſard, quatre notes égales & diatoniques, dont la première & la troiſième ſont ſur le même degré, forment un *groupe*. Quand la deuxième deſcend & que la quatrième monte, c'eſt *groupe aſcendant ;* quand la deuxième monte & que la quatrième deſcend, c'eſt *groupe deſcendant :* & il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant dans le ſens que lui donne l'abbé Broſſard, ni même de l'avoir lu dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GROUPE. M. de Caſtilhon, qui connoiſſoit ſans doute cette expreſſion, aujourd'hui hors d'uſage, & que Rouſſeau avoue ignorer, ajoute à ſon article le ſuivant.

Outre ce *groupe*, il y en avoit encore un autre, qui n'étoit qu'un *tremolo* (ou *tremblement*) prolongé, ſuivi d'un *circolo mezzo* en deſcendant. (Voyez *Tremolo* & *Circolo Mezzo*.

(*M. de Caſtilhon.*)

GUIDE. *ſ. f.* C'eſt la partie qui entre la première dans une fugue & annonce le ſujet. (Voyez *Fugue.*) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens. (*J. J. Rouſſeau.*)

GUIDE. Je remarquerai ſur ce mot, que Rouſſeau lui donne le genre féminin, quoique ce mot ſoit reçu au maſculin dans notre langue. Il y a été déterminé parce qu'en effet il a ce genre dans la langue italienne d'où il le tire ; que ſignifiant une choſe particulière & un peu différente de ſon acception habituelle, il a cru que cette différence devoit être diſtinguée par celle du genre. Ce ſont les mêmes raiſons, & de plus fortes encore, qui m'ont engagé à conſerver au mot *final* le genre maſculin qu'il a en italien, lorſqu'il exprime le morceau qui termine un acte. (Voyez *Final*, aux obſervations par leſquelles je motive le genre que j'ai donné à ce mot.) Ainſi, quand Rouſſeau dit *la guide* d'une fugue, il exprime par une ellipſe *la* partie qui *guide* les autres, celles qui doivent l'imiter. (*M. Framery.*)

GUIDON. *ſ. m.* Petit ſigne de muſique, lequel ſe met à l'extrémité de chaque portée ſur le degré où ſera placée la note qui doit commencer la portée ſuivante. Si cette première note eſt accompagnée accidentellement d'un dièſe, d'un bémol ou d'un béquarre, il convient d'en accompagner auſſi le *guido*..

On ne ſe ſert plus de *guidons* en Italie, ſurtout dans les partitions où, chaque portée ayant toujours dans l'accolade ſa place fixe, on ne ſauroit guère ſe tromper en paſſant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* ſont néceſſaires dans les partitions françaiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les accolades, embraſſant plus ou moins de portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GUIDON. Le *guidon* ſe met encore dans une partition au degré de la portée d'une partie, où cette partie commence à aller en uniſſon avec une autre. Quand c'eſt à la *quinte* ou *taille*, le *guidon* ſe met indifféremment quand cette partie marche à l'octave ou à l'uniſſon de la baſſe.

(*M. de Caſtilhon.*)

GUIMBARDE. *ſ. f.* Cet inſtrument, dont il n'eſt parlé, ni dans l'ancienne Encyclopédie, ni dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie*

méthodique, partie des arts & métiers, n'eſt guère connu que de cette claſſe de peuple qui, des montagnes de Savoie ou d'Auvergne, vient propoſer aux habitans de la capitale l'emploi de ſes petits talens. Cependant il paroît qu'on en fait uſage dans des contrées éloignées. Au moins trouve-t-on dans le voyage en Afrique de M. Le Vaillant, qu'il en avoit porté chez les Hottentots, où il s'en ſervit avec ſuccès. (Voyez *Effets de la Muſique.*) On pourroit préſumer néanmoins qu'il y a des inſtrumens plus propres à faire impreſſion ſur l'ame des Sauvages, plus capables d'adoucir la férocité de leurs inclinations.

La *guimbarde* eſt un inſtrument de fer, de forme à peu près ovale, dont l'un des côtés vient ſe terminer en ligne droite. Au milieu eſt une languette également de fer, mais élaſtique, qui tient par un bout à l'extrémité aignë de l'inſtrument. Il s'applique contre les dents, où il eſt affujéti par la preſſion des lèvres. On en joue en agitant avec le doigt la languette élaſtique, dont la vibration rend un ſon uniforme, qui ſe modifie par l'élargiſſement & le rétréciſſement des lèvres. L'expérience ſeule, très-facile à acquérir, peut indiquer la manière d'obtenir tous les tons poſſibles & appréciables.

Le ſon de ce petit inſtrument eſt ſourd, peu intenſe & même peu agréable; cependant j'ai connu un homme du monde qui s'étoit amuſé à le cultiver, & qui étoit parvenu à en jouer avec une grande ſupériorité. On ne peut nier qu'il n'ait beaucoup d'étendue; mais la foibleſſe du ſon qu'il produit, qu'on auroit de la peine à entendre a vingt pas, s'oppoſera toujours à ſon ſuccès, & il eſt probable qu'il ne ſortira jamais de l'obſcurité où il eſt reſté parmi nous. (*M. Framery.*)

GUITTARE. *ſ. f.* Inſtrument à cordes de boyau que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même poſition que le luth, le théorbe, &c. Sa forme eſt aplatie; ſon manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles; ſavoir: deux à l'uniſſon & deux avec octaves. La chanterelle eſt ſeule; les cordes ſont attachées à un chevalet élevé de deux lignes ſur la table, & ſont ſupportées par un fillet au bout du manche, où elles ſont arrêtées par des chevilles tournantes deſſous le manche.

Les anciennes *guittares* n'avoient que quatre cordes; mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquième. Son accord, à commencer par la chanterelle, eſt *mi, ſi, ſol, re, la*; & ſon étendue, depuis le *la* d'en bas, juſqu'au plus haut ton de la chanterelle, eſt d'environ quatre octaves.

Cet inſtrument a peu de ſon, mais il a beaucoup de reſſources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connoître & à parcourir, par ſon étendue, eſt le renverſement des accords qui s'y trouvent comme ſur le clavecin, & dans tous les tons. Auſſi la tablature eſt-elle la clef de cet inſtrument pour en connoître les vraies poſitions & leur complication, vu la quantité de notes ſemblables qui peuvent tromper l'écolier, lequel peut-être les iroit chercher fort loin, lorſqu'elles ſont tous ſes doigts; ce qui empêche alors la liaiſon des ſons & met de la ſéchereſſe dans le toucher.

Les caractères de la *guittare* ſont l'harmonie, & des tournures fines & légères. Le beau toucher vient de l'aplomb de la main gauche & de celui de la main droite qui doit joindre dans le pincé le détaché & la fineſſe.

On ne doit s'en ſervir que pour jouer ſeul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *guittare*. On dit que nous la tenons des Eſpagnols, qui la tenoient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que de temps immémorial cet inſtrument eſt en vogue en Eſpagne, & ſert ſurtout dans les ſérénades, eſpèce de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû ſon origine au caractère tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat ſi chaud.....

La tablature eſt la méthode dont on ſe ſert pour écrire la muſique des inſtrumens que l'on pince. (V. *Tablature.*) On peut voir auſſi dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie méthodique*, ce qui regarde plus particuliérement cet inſtrument. Il ſeroit ſuperflu d'en répéter ici tous les détails.

La *guittare* s'appeloit *guiterne* vers le onzième ſiècle, & n'eſt nommée *guittare* que depuis le dix-ſeptième.

La *guittare* eſt fort en uſage chez les Turcs & chez les Perſans; elle leur eſt venue de l'Arabie, où elle eſt connue de toute antiquité.

Gaſpard Sanz, habile compoſiteur, dit dans ſon *Traité de la guittare*, qu'il avoit vu un joueur de cet inſtrument jouer d'une *guittare* à une ſeule corde, de manière qu'on croyoit entendre pluſieurs inſtrumens différens. Cela n'eſt pas plus croyable que la prétendue lyre à trois cordes.

(*M. de la Borde, Eſſai ſur la muſique.*)

GUITTARE. Les Nègres ont auſſi leur *guittare*; c'eſt une grande gourde recouverte d'une planche ſur laquelle ſont tendues quatre ou ſix cordes. Ils ont encore une ſorte de *guittare* ou luth, compoſé d'une pièce de bois creuſe, couverte de cuir, avec deux ou trois cordes de crin: cet inſtrument eſt orné de petites plaques de fer & d'anneaux.

(*M. de Caſtilhon.*)

GUZLA. *ſ. f.* Inſtrument des *Morlaques*, monté d'une ſeule corde, compoſée de pluſieurs crins de cheval entortillés. Cet inſtrument ſert, chez ces peuples, à accompagner la voix d'un chanteur dans

Digitized by Google

les assemblées champêtres, qui se tiennent pour l'ordinaire dans les maisons où il y a plusieurs filles, & où l'on se réunit pour perpétuer, dans des chansons, le souvenir des anciennes histoires de la nation. Ces chansons s'appellent *Pismé*.

Leur chant héroïque est, dit-on, lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde assez avec le son de leur instrument.

Outre la *guzla*, les Morlaques ont encore la *musette*, le *flageolet*, & un *chalumeau* de plusieurs roseaux; mais la *guzla* paroît exclusivement consacrée à l'accompagnement des *pismé* ou chansons antiques.

(*M. Framery.*)

GYMNOPÉDIE. *f. f.* Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

(*M. de Castilhon.*)

Fin du premier Volume.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google